

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

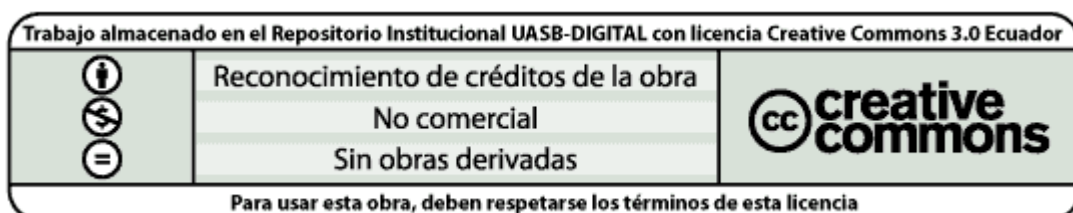
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**La puesta en escena del cine ecuatoriano de la última década:  
entre los referentes culturales extranjeros y las nuevas  
propuestas**

Armando Esteban Fuertes Jácome

**Quito, 2016**



## **CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS**

Yo, Armando Esteban Fuertes Jácome, autor/a de la tesis intitulada **“LA PUESTA EN ESCENA DEL CINE ECUATORIANO DE LA ÚLTIMA DÉCADA: ENTRE LOS REFERENTES CULTURALES EXTRANJEROS Y LAS NUEVAS PROPUESTAS”**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

- 1.** Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
- 2.** Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
- 3.** En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito 10 de febrero 2016

-----  
Armando Esteban Fuertes Jácome

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**  
**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**  
**MENCIÓN ARTES Y ESTUDIOS VISUALES**

La puesta en escena del cine ecuatoriano de la última década: entre  
los referentes culturales extranjeros y las nuevas propuestas

**Autor:** Armando Esteban Fuertes Jácome

**Tutora:** Dra. Marisol Cárdenas

Quito-Ecuador

2016

## ***RESUMEN***

El presente estudio tiene la finalidad de mostrar cómo los referentes cinematográficos mundiales influyen en la construcción de la nueva discursividad visual en dos cineastas ecuatorianos, bajo las herramientas que nos ofrece la semiótica del cine. Las películas escogidas son *Mono con Gallinas* del director quiteño Alfredo León y *Prometeo Deportado* del director guayaquileño Fernando Mieles.

### ***AGRADECIMIENTOS***

A mi padre por su abnegado e infinito apoyo, a mi madre convertida en polvo estelar, y a mi hermano con todo el cariño del mundo. A mi esposa que sin ella no existiría ni el amor ni la esperanza.

A la Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, porque en sus aulas no solo aprendí conocimiento, sino el verdadero sentido de la vida: ser una mejor persona.

## Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	9
Capítulo 1 .....	11
1.1 La historia como antesala del cine ecuatoriano .....	12
1.2 La creación de una ley, el primer gran paso .....	14
1.3 La izquierda y su vínculo con la cultura.....	15
1.4 La migración en la cinta <i>Prometeo Deportado</i> .....	16
1.5 El problema limítrofe como marco de <i>Mono con Gallinas</i> .....	18
1.6 Una guerra y el sentimiento nacional. ....	20
Capítulo 2 .....	24
2.1 El cine y su mirada desde la semiótica .....	25
2.2 Ideologías puestas en un ring .....	27
2.3 La estabilidad de Hollywood y la inestabilidad latinoamericana .....	28
2.4 Teóricos del cine y sus lentes .....	32
2.5 Código semántico y cultural de Barthes .....	33
2.6 Códigos cinemáticos de Metz.....	39
2.7 El intertexto en el lenguaje cinematográfico .....	40
2.8 Identidad y barroquismo latinoamericano. ....	43
Capítulo 3 .....	47
3.1 Mono con Gallinas .....	48
3.1.1 Guerra dentro del realismo histórico .....	48
3.1.2 La mirada indiscreta .....	50
3.1.3 El género bélico y el drama .....	58
3.1.5 Naturalismo industrial .....	60
3.1.6 El héroe, su mito.....	62

3.1.7 La lucha de una sociedad heterogénea .....	66
3.2 Prometeo Deportado .....	67
3.2.1 Un viaje suspendido .....	67
3.2.2 El plano secuencia en la diversidad .....	73
3.2.3 Cine cubano y Cinema Novo .....	76
3.2.4 El archivo es la verdad .....	78
3.2.5 Brecht espera en la terminal .....	80
3.2.6 Un país imaginario .....	85
CONCLUSIONES .....	88
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS .....	91
FILMOGRAFÍA .....	96

## Índice de Gráficas.

Imagen #1. Fotograma de la película <i>Thelma y Louise</i> .....	35
Imagen #2. Fotograma de Sargento Flores. <i>Mono con Gallinas</i> .....	35
Imagen #3. El Hombre del maletín y el nadador de aguas abiertas. <i>Prometeo Deportado</i> .....	36
Imagen #4. Fotograma: El escritor en, <i>Prometeo Deportado</i> .....	38
Imagen #5. Fotograma: Altagracia en <i>Prometeo Deportado</i> .....	38
Imagen# 6. Fotograma: El soldado Jorge en <i>Mono con Gallinas</i> .....	39
Imagen# 7. Fotograma: Jorge en <i>Mono con Gallinas</i> .....	53
Imagen# 8. Fotograma: Jorge mira a chica en <i>Mono con Gallinas</i> .....	54
Imagen# 9. Fotograma: Michael mira a Hanna. <i>El Lector</i> .....	54
Imagen# 10. Fotograma: Hanna se sube las pantis. <i>El Lector</i> .....	64
Imagen# 11. Fotograma: Mirada indiscreta de Renato. <i>Malena</i> .....	55
Imagen# 12. Fotograma : Malena se baña desnuda. <i>Malena</i> .....	55
Imagen# 13. Fotograma: Plano con grúa de tren I. <i>Mono con Gallinas</i> .....	56
Imagen 14. Fotograma: Plano con grúa de tren I. <i>Mono con Gallinas</i> .....	56
Imagen 15. Fotograma: Roger Barlet Big X. <i>El gran Escape</i> .....	59
Imagen 16. Fotograma: Hugo y su herida en el ojo. <i>Mono con Gallinas</i> .....	59



## INTRODUCCIÓN

El cine ecuatoriano ha podido observar un crecimiento importante en los últimos años a partir de la creación de la Ley del Cine en el 2005. Por esa razón se vuelve importante mirar el trabajo de dos directores en la construcción de sus puestas en escena de sus primeras películas. Cómo estos profesionales del cine elaboran sus discursos visuales en sus propuestas y qué hay detrás de esos planteamientos. Este estudio pretende visibilizar el dialogo entre la cinematográfica nacional y la cinematografía mundial pues el cine ecuatoriano es joven y absorbe de las dos grandes vertientes, Europa y Norteamérica.

El primer capítulo hace una exploración sobre el entorno social que circuló en el Ecuador y que propició crear estas dos películas. El Ecuador que luego de la crisis bancaria desencadenó la salida de cientos de miles de personas hacia otras naciones y el Ecuador que se vio envuelto en la guerra con el Perú de 1941 y de la que salió derrotada por las precarias condiciones militares de esa época.

El segundo capítulo hace una referencia a como la semiótica ha servido para estudiar a la imagen cinematográfica, sus principales exponentes y los aportes a la interpretación de estos códigos audiovisuales. Hay bajo ese aspecto una larga tradición de categorías expuestas por Roland Barthes, Cristhian Metz o Umberto Eco que han teorizado sobre el cine. En la semiótica contemporánea el *intertexto* como la suma de varios textos dispersos, es una teoría que también nos ha servido para mirar como esos textos se apropian, transforman y forman una nueva puesta en escena. También inspeccionamos las diferentes corrientes de las que los cineastas ecuatorianos se nutrieron para construir sus visualidades. La presencia del cine norteamericano de Hollywood por un lado, y el Nuevo Cine Latinoamericano por otra, un cine que a su vez se nutrió del cine europeo de posguerra. El Nuevo Cine Latinoamericano tuvo la intención de separarse del cine con intereses netamente comerciales y ahondar más en la voz autoral pero con el color costumbrista e irónico de Latinoamérica.

Las cintas escogidas fueron *Prometeo Deportado* (Mieles 1h 52min, 2010) del director Fernando Mieles y *Mono con gallinas* (León 85 min, 2013) del director Alfredo

León, ambas cintas realizadas luego de la creación de la ley de cine, un hecho político fundamental que generó un ambiente propicio para una producción sostenida, y que es fundamental para la nueva camada de realizadores.

El tercer capítulo vemos como las teorías semióticas discursivas sirven para rastrear a la puesta en escena local. La puesta en escena es un término general para explicar cómo la posición de la cámara, el uso de la iluminación, la escenografía y el vestuario, entre otros aspectos, se ponen de manifiesto en una película. Estos nuevos elementos son reelaboraciones de otros textos (otras películas) que influenciaron a estos dos nuevos realizadores. En esa re-elaboración o tercer texto se evidencia las preocupaciones de los dos cineastas por explorar la frágil identidad nacional ocasionada por dos motivos relevantes de la historia nacional como fue la guerra con el Perú de inicios de los cuarenta y la crisis bancaria de finales de los noventa.

Sin duda, se vuelve necesario ampliar la investigación de la cinematografía en el país, pues se vive un momento único en la producción que necesita una retroalimentación teórica tanto para los realizadores actuales como las nuevas generaciones de cineastas.

## **Capítulo 1**

El entorno social y político del Ecuador antes de la creación de la ley del cine.

## **1.1 La historia como antesala del cine ecuatoriano**

Eran los años noventa en Quito, en la calle Guayaquil había un lugar que dejaba ver un viejo vidrio roto con una puerta metálica oxidada. Por dentro había una pequeña sala apenas iluminada en la que se divisaban viejas butacas polvorientas usadas ahora por personas vestidas de blanco pertenecientes a algún grupo cristiano. Hace diez años, este lugar en los años ochenta funcionaba como uno de los principales cines de la capital, se llamaba Alhambra, y la gente asistía para ver dos películas por el precio de una. Mientras tanto en el norte de la ciudad, en la calle Pinzón, había una pequeña casona de arquitectura sesentera con las insignias de Asocine. Alguien podía timbrar varios minutos sin obtener respuesta, pues solo se atendían por las tardes. Asocine por sus siglas Asociación de Cineastas del Ecuador era la única institución del país relacionada con esta actividad, pero era débil institucionalmente, sin mayores recursos y la mayoría de veces ofrecía información para estudiar cinematografía en el extranjero.

Este era el panorama del cine en el Ecuador en esa década, un arte que se reservaba para personas de una clase acomodada, pues necesitaba de mucho dinero para su elaboración, y de conocimientos estéticos y técnicos. Esto hacía imposible su acceso para una clase social desfavorecida, sobre todo en las naciones de menor desarrollo como el Ecuador, que se ven obligados a priorizar inversiones en otros sectores y no el cultural. Mientras tanto, en el mundo se producía principalmente el cine industrial denominado así al cine que se hace de manera frecuente y que se lo exhibe semana a semana por todo el mundo. Este tipo de cine tiene a Estados Unidos y las megas corporaciones de Hollywood como sus principales exponentes, y en el caso de América Latina, Argentina, Brasil o México, que fueron las naciones más industrializadas y económicamente fuertes que pudieron hacerlo. Sobre todo este último, cuyo cine inundó las pantallas de los cines de habla hispana, allá por finales de los treinta y cuarenta, generando los imaginarios visuales de muchas naciones y un pequeño sistema de estrellas donde destacaron Pedro Infante o Dolores del Río, entre otros.

En nuestro país la poca atención del Estado al campo de la cultura ha generado una nula presencia el ámbito cultural mundial en esta área. Durante muchos años el campo de la cultura no tuvo su propio ministerio sino que era una cartera menor a cargo de una subsecretaría, con limitados fondos y sin independencia administrativa. El cine ya tenía

cien años de existencia desde la creación del cinematógrafo en 1895, muchas naciones lograron una gran infraestructura y sus filmes se los podían observar en las salas de toda Latinoamérica. En el Ecuador, se pudo desarrollar mayoritariamente el cine informativo, de los documentales turísticos o el de los noticieros, fortalecido principalmente por el impacto del *boom* petrolero que desarrolló la comunicación institucional del Estado (Serrano 2001, 38).

En los años ochenta, el cine fomentado por varios intelectuales como Jaime Cuesta, Gustavo Corral, Gustavo e Igor Guayasamín entre otros, crearon una pequeña generación de autores que hicieron varias películas donde destacó *Dos para el camino* (Cuesta 96 min, 1981) de Jaime Cuesta, protagonizada por los actores Ernesto Albán y César Carmigniani. La película cuenta la peculiar historia de dos aventureros que viajan por el Ecuador los cuales mediante timos y pequeñas estafas logran vivir el momento. Según el crítico Christian León, la película “es la única comedia realizada durante los años setenta y ochenta, décadas que fueron marcadas por el cine social y político” (León 2012).

A decir de Jorge Luis Serrano, entre 1973 y 1983 se verifica un crecimiento notable del cine en el país, cuyas producciones ascendieron a seis por año, entre documentales y ficciones, la mayor parte de contenido social. Estas cintas son activas participantes del Festival de Cine de La Habana, uno de los más relevantes del continente. Sin embargo, luego se produjo el declive de la producción a finales de la década, que “coincide con el derrumbamiento mundial del socialismo” (Serrano 2001, 40).

A inicios de los noventa vendría *Sensaciones* (Cordero 90 min, 1991), de la directora Viviana Cordero y su hermano Juan Esteban Cordero, que narra la historia de un grupo de músicos que desean producir un disco en una hacienda en los Andes. Así también *La Tigra*, (Luzuriaga 80 min, 1990) una cinta de Camilo Luzuriaga, basada en el libro de José de la Cuadra, la cual trata sobre una mujer de carácter fuerte que lidera con violencia a una hacienda perdida de la Costa ecuatoriana. Esta última cinta ostenta el record de ser la más taquillera del cine ecuatoriano, con 250.000 espectadores, una cifra que hasta la fecha no se ha podido superar.

Los años noventa también fueron difíciles para la producción de cine, pese a eso se generaron cuatro cintas relevantes, quizá la más destacada sea *Ratas Ratones y Rateros* (Cordero 1h 47 min, 1999) que logró algunos premios internacionales, buenas críticas y un considerable público. Esta cinta trata la vida de Salvador, un joven ladrón que se ve envuelto en una espiral de delincuencia cada vez mayor debido a la influencia de su primo Ángel, un ex-convicto, más peligroso y sin escrúpulos. Ya a finales de los noventa e inicios de los dos mil, se da un momento de ruptura en el cine mundial con la creación del cine digital. Es decir, ocurre la irrupción de las cámaras de video que se acercaban al efecto estético del cine y que con el transcurso de los años las han ido superando. Este nuevo cine hizo que se redujeran considerablemente los costos y que saliera toda una generación en el mundo que veía al cine como una posibilidad expresiva y con presupuestos más manejables. Una cinta representativa de esta época en el país fue *Fuera de Juego* (Arregui, 2h 2 min 2002), de Víctor Arregui la cual ganó el premio de Cine en Construcción en el prestigioso Festival de San Sebastián en España en el 2002 (Andrade 2011). Aquí se narra la historia de un joven desarraigado que se ve obligado a cometer un asesinato impulsado por la desesperación de su entorno social, el Ecuador de la crisis bancaria y la migración.

## **1.2 La creación de una ley, el primer gran paso**

Ninguna actividad artística está separada del entorno político social y económico. Desde 1997, cuando fue derrocado Abdalá Bucaram, hasta el 2005 con la caída del presidente Lucio Gutiérrez, el Ecuador fue un campo de batalla en lo político y social. Una época en la que el país llegó a tener ocho presidentes en menos diez años, además de la mayor crisis bancaria de su historia. Esto generó una oleada de migración sin precedentes y de la cual otorgaré mas detalles cuando tope la película de Mieles. El fenómeno migratorio sin duda fragmentó a la sociedad y debilitó las células familiares.

Después del defenestrado Gutiérrez, llegó Alfredo Palacio quien como presidente interino conoció de cerca las problemáticas del sector cinematográfico. El 18 de octubre de 2006 Palacio firma el Decreto Ejecutivo N. 1969, mediante el cual se establecen las disposiciones para la creación, producción, distribución, comercialización, exhibición de películas y otras actividades que buscan fortalecer el desarrollo de la

industria cinematográfica, atendiendo la integración y fomento de la misma. Más tarde, este hecho fundamental da como origen al Consejo Nacional de Cine encargado de administrar un fondo económico sometido a concurso público, y que ha posibilitado que el país pase de producir una película cada cuatro años, a varias películas por año, tal como sucedió en el 2014 con 4 estrenos.

Pese a que los recursos económicos del Estado son un incentivo, los mismos resultan irrisorios comparados con los presupuestos en Europa o Estados Unidos, donde una producción sencilla puede costar desde un millón de dólares, el fondo del CNCINE (Consejo Nacional de Cine del Ecuador) empezó con 554.000 dólares, recibiendo una cinta como máximo la suma de 60.000 dólares.

Las cintas ecuatorianas que recibieron estos fondos son a decir de la escritora Gabriela Alemán, “un cine de bajo presupuesto y de escasa distribución internacional”:

Un cine con pretensiones realistas que busca un punto medio entre los géneros (road movie, thriller) y la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano (más por razones de presupuesto que de deudas ideológicas. Esto es: uso de luz natural, localizaciones en exterior, utilización de actores no profesionales); un cine que busca profesionalizarse: salir a festivales, competir por mercados, manejar presupuestos internacionales, ajustarse a los estándares de calidad mundiales, volverse industria. (Alemán 2009)

Pero este proceso es aún lejano para el cine ecuatoriano, que para posicionarse debe competir con altos estándares de producción que demandan grandes sumas de dinero. De todas maneras, la creación de la Ley de Fomento al Cine y el interés del Estado en cambiar la matriz productiva a favor de las industrias culturales, ha generado que el cine ecuatoriano tenga procesos de producción más sostenidos. En el 2013 hubo un alza considerable en los montos al cine, pues se habla de 2'400.000 dólares más a esta actividad que no ayuda a resolver serios problemas como la distribución y exhibición de las cintas, pues muchas de ellas solo se estrenan a nivel local sin recaudar lo invertido (Cueva 2014).

### **1.3 La izquierda y su vínculo con la cultura**

Un año más tarde de la aprobación de la Ley de fomento cinematográfico surge la figura política de Rafael Correa que luego de convertirse en presidente en el 2006,

plantea nuevos cambios en el ramo de la cultura en lo que destaca la creación de un Ministerio del ramo.

Uno de los mensajes que repite Correa en sus discursos es la frase ‘Volver a tener Patria’, parafraseando a un personaje ecuatoriano de la cultura como fue Benjamín Carrión. Este pensador, a decir del poeta y pensador Iván Carvajal (Carvajal 2005), ha influido directamente con los movimientos de izquierda en nuestro país. “Que el cuento de la Patria nos sirva para combatir el mal mayor, la máxima dolencia de nuestro pueblo: la tristeza” (Carrión 1973, 20). Bajo este pensamiento Carrión agregaría:

Por eso el país ha sido presa fácil para todas las depredaciones externas y para las traiciones castrenses. Es preciso que emprendan campañas nacionales contra el pesimismo, contra ese enfermizo creernos lo último del mundo. Orientar la educación, la conducción, política, la cultura hacia un sentimiento de confianza, de seguridad en nosotros mismos, en el ámbito, así sea reducido, de nuestra acción (Carvajal 2005, 20).

Correa se ha definido como un gobernante de tendencia progresista, vinculado con los personajes de izquierda del último siglo, denominados ‘La nueva izquierda latinoamericana’ como Hugo Chávez, Luis Inácio Lula da Silva, o Evo Morales. Las directrices de estos mandatarios han restaurado el poder del Estado luego de que en las décadas de los ochenta muchas naciones del continente, siguieran los mandamientos de la revolución conservadora desatada por Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Estos gobiernos ponen énfasis en la cultura pues el “latinoamericanismo”, es un grupo de naciones fuerte y unido en lo político social y económico y cultural. La nueva izquierda latinoamericana, si bien comparte la idea suprema de que la libertad sin igualdad se vuelve efímera, su proceso es diferente a la de los años sesenta donde la teoría socialista y la revolución cubana fueron íconos ideológicos. Se explica entonces el apoyo sostenido al cine, pues el audiovisual es un instrumento importante para revisar la historia y exponerla a las grandes poblaciones, aunque también podría ser usado como un vehículo de transmisión ideológica. Se dice que el cine es como el álbum de fotos de la abuela, donde los nietos pueden reconocer sus raíces y de la misma manera cuestionarse.

#### **1.4 La migración en la cinta *Prometeo Deportado***

*Prometeo Deportado* es una película que pudo realizarse tras obtener los fondos otorgados por el CNCINE en el 2007. Su guionista y director es el guayaquileño



Fernando Miele, quien estudió becado en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, la especialización de guión y dirección. En varias entrevistas a los medios, Miele comenta que la idea de su historia surgió a partir de que fue deportado de España en 1993. Miele viajó desde Cuba a Madrid para visitar a unos amigos, pero en el control del aeropuerto le preguntaron por su trabajo. Su respuesta fue “cineasta”, lo cual fue motivo suficiente para devolverlo a América junto a otros ecuatorianos. Miele, por esa razón, construye a Prometeo basado en el personaje mítico griego que robó el fuego de los dioses y por eso recibió su castigo. Es aquel mago que intenta pasar “por el gélido y deshumanizado filtro aeroportuario de este extraño país europeo de español al revés” (Matamoras 2010). En la cinta, este personaje es interpretado por el cuencano Carlos Gallegos que en la historia trata de animar a todos para que dejen de lado la desesperación. Gallegos comentó para diario El Comercio que *Prometeo Deportado*, tiene esa característica de los ecuatorianos de ser muy imaginativos e inventarse cosas, así como guardar muchas chucherías en sus maletas” (“Así son los personajes” 2010, 22).

El tema de la migración en el cine ecuatoriano no inició con esta cinta, sino mucho antes, a decir de Wilma Granda historiadora del cine ecuatoriano, en la década de los ochenta con *Tiempo de mujeres*, “la cual trataba del tema de las mujeres solas en pueblos del sur del país en sitios abandonados por los hombres” (“La migración” 2010, 22). En la década que inicia en el 2000, los problemas de migración se acrecentaron debido al problema bancario y este tema es topado de manera indirecta en el cine local en cintas como *Que Tan Lejos* (Hermida 1h 32, 2006), de Hermida, en la que las protagonistas viajan por los poblados del austro, convertidos en pueblos fantasmas. También las *Zuquillo Express*, (West 110 min, 2010), aunque en tono de comedia, en la que un grupo de mujeres vendedoras del mercado sueñan con trabajar en Estados Unidos viajando ilegalmente y la ya mencionada *Fuera de Juego* de Arregui.

*Prometeo Deportado* es una de las producciones más costosas del cine nacional con un presupuesto estimado de ochocientos mil dólares (“Prometeo Deportado” 2010) y que, según una entrevista en revista Vistazo, obtuvo 85.000 espectadores (“Fernando Miele” 2010). El director afirma que tuvo las mejores condiciones de producción que en ese momento requería, además de una libertad creativa envidiable.

La última gran oleada migratoria en el país empezó desde finales de los noventa cuando se dio la crisis bancaria y la posterior dolarización del país. Esto generó la salida de varios ecuatorianos con destino a los Estados Unidos y España, donde no solo eran hombres campesinos los que viajaban, sino gente de las ciudades, de mediana formación académica y sobre todo mujeres (Jokisch y otros 2005, 58). Los finales de los noventa fueron años de mucha inestabilidad, pues el país tuvo cinco presidentes en cinco años, la moneda estaba totalmente devaluada y “la pobreza había aumentado a más del 40% así como el PIB, cayó casi en un mismo nivel” (Jokisch y otros 2005, 58). Como se conoce, se originó una crisis financiera cuando el ex presidente Mahuad congeló los depósitos en todos los bancos y dolarizó la economía. Luego en el 2000, este mandatario fue derrocado y subió al poder Gustavo Noboa que decidió continuar con la dolarización. De esa manera el dinero ahorrado de los cuenta ahorristas en la moneda anterior que era el sucre, perdió su valor adquisitivo y generó una depresión económica profunda.

Entre esos procesos de migración, varias eran las maneras que los ecuatorianos tomaban para viajar al extranjero. Una fue mediante las agencias de viajes más importantes en calidad de turistas que facilitó a muchas mujeres su viaje a España. Esto originó que en el 2005 la población de ecuatorianos en España llegue a la cifra de cuatrocientos mil habitantes (Jokisch y otros 2005, 58). Pero otros ecuatorianos, sobre todo para ir a EUA, utilizaron vías ilegales para transportarse en complicidad con personas de pocos escrúpulos denominados “coyoteros”, que pedían hasta doce mil dólares por viaje (Jokisch y otros 2005, 62). Resulta frecuente que la Guardia Costera Norteamericana que patrulla las rutas marítimas ilegales detecte cientos y hasta miles de ecuatorianos para enseguida deportarlos luego de tratos inhumanos. Pese a eso, y motivados los imaginarios de riqueza de muchos migrantes que lograron llegar y construyeron grandes casas en sus poblados del Ecuador, varios ecuatorianos no detienen sus intentos muchas veces suicidas para llegar a este país.

### **1.5 El problema limítrofe como marco de *Mono con Gallinas***

*Mono con gallinas* es una película escrita y dirigida por el quiteño Alfredo León quien realizó su carrera de licenciatura en Cine y Video en la Universidad San Francisco de Quito, para luego estudiar un posgrado en la ESCAC, Escuela de Cine de Catalunya

en la especialidad de guión de ficción (“El Filme Mono con Gallinas” 2013). León comenta en una entrevista para la Revista Cosas que su idea surgió luego de una entrevista que hizo para un trabajo universitario a su tío abuelo, quien había vivido la guerra del conflicto limítrofe con el Perú en 1941. La historia que su tío le contó, es similar a la de la película, donde se relata la captura por parte de las tropas peruanas a soldados ecuatorianos para ser tomados como rehenes, luego de una batalla perdida. Esa experiencia determinó que León se animara a escribir una historia que posteriormente se materializaría en esta película.

“Digamos que es una película que yo me inventé, pero que se dejó inspirar por los hechos y personajes reales [...] Es chévere esa nota de la ficción, pero con un sustento de realidad, y que es un poco lo que a mí me gusta y por eso me considero un realizador de ficción, pero siempre estoy como atado a la realidad [...]” (“El Filme Mono con Gallinas” 2013).

Esta historia es la primera película ecuatoriana que aborda el problema de fronteras con el Perú y a decir de su director y guionista, no hace hincapié en los problemas ideológicos ni históricos que ello representa para el imaginario local, sino que es una “mirada diferente a la historia oficial que estábamos acostumbrados: parcializada y poco objetiva” (“La Entrevista” 2013).

Para León, la historia verídica es la que le cuentan de primera mano las personas que vivieron el conflicto en la batalla, lo que pone en evidencia los problemas que tuvieron que afrontar los combatientes, como la falta de preparación y las precarias condiciones en la batalla de esa década. “Utilizo una historia de crecimiento de un muchacho bajo esa situación como una excusa para tratar varios temas importantes como las condiciones en las que estaban nuestros combatientes en ese conflicto, y lo absurdo de la enemistad con el Perú”, comentó el director para Diario El Mercurio (“La Entrevista” 2013).

En este medio impreso el autor afirma que la cinta permite reflexionar sobre “el valor de la vida y la comodidad que podemos tener y que nunca agradecemos; sobre la amistad y la enemistad, a veces innecesaria o injustificada, sobre nuestra visión a veces idealizada del amor y del otro género” (“La Entrevista” 2013). Agrega que sus expectativas para hacer *Mono con Gallinas* fue “realizar una película de calidad internacional, apta para todo público, con un valor educativo e histórico importante; pero que además que sea agradable y entretenida de ver”. León explica que la película tuvo

un espíritu de conciliación y no bélico, y su nombre ironiza sobre los términos Monos y Gallinas, dos apelativos peyorativos que se dicen los habitantes de cada nación (“El filme Mono con gallinas” 2013).

En cuanto a reconocimientos importantes esta cinta ganó un premio en el Festival de Cine de Filipinas, en el World Premiere Film Festival, obteniendo el Gran Premio del Jurado, el Premio a la Mejor Técnica y el premio al Mejor Actor Masculino por la interpretación de René Pástor (Veintimilla 2014). El film se logró con ayuda también del Consejo de Cine que le otorgó el premio de Desarrollo y Producción en el 2007, además de fondos internacionales como Ibermedia. Según sus productores tuvo un costo de setecientos mil dólares, y se hizo con tecnología de video de alta definición, lo cual abarató los costos (Terán 2014).

## **1.6 Una guerra y el sentimiento nacional.**

El conflicto limítrofe con el Perú ha sido uno de los principales problemas para la historia del Ecuador. La guerra de 1941 sorprendió al país con una frágil infraestructura militar que determinó perder la mitad de su territorio, con la posterior firma del tratado de Protocolo de Rio de Janeiro en 1942. Esto dejó a la nación con un sentimiento de derrota y vergüenza nacional que, a decir de Carvajal, se volvió contra el gobierno de Arroyo del Rio, “al que se atribuyó parte sustancial de la responsabilidad en la debacle militar y terminó en la rebelión de 1944, que llevó al poder a Velasco Ibarra (Carvajal 2005, 205).

Para Carvajal, en su ensayo *Volver a tener patria*, los intelectuales del país, luego de la derrota en la guerra militar del 41, debieron construir una autoestima reinventando el país. En ese sentido, y en el actual período de la modernidad, el Estado promueve la ‘cultura nacional’ la cual sirve de soporte para el sentido de patriotismo que coadyuva al individuo para aceptar el orden político. Esto constituye la identidad nacional y por tanto la identidad del sujeto (Carvajal 2005, 205).

Sin duda, desde hace varias décadas la educación ha sido enfocada hacia un odio a la nación del sur promovida desde diferentes ámbitos como los textos educativos para niños que enseñaban al mapa del país con la línea interrumpida y un territorio más grande. Esto era una tesis de juristas, políticos y se trasladaba a los educadores que

hacían hincapié en que el Perú robó gran parte del territorio y que la firma del tratado era ilegítima, por tanto ese territorio aún nos pertenecía.

En un estudio planteado por la empresa de investigación de datos de Durán Barba a inicios de los noventa, se plantean las percepciones que tienen los ecuatorianos sobre los peruanos de la cual obtenemos interesantes reflexiones. Este estudio arroja que el 65% de los encuestados a nivel nacional considera que los ecuatorianos son más inteligentes que los peruanos. Son, según esta encuesta, “mas falsos, menos honrados, menos trabajadores, menos valientes que los ecuatorianos”. (Durán Barba 1993, 190). Este análisis asegura que las huellas de la guerra son determinantes en la opinión de los ecuatorianos, pues las personas mayores a 53 años (46%) son más prejuiciados que los que tienen dieciocho y veintisiete años (28%) (Durán Barba 1993, 196). La pregunta clave dice: ¿Usted ve al Perú como un país amigo o enemigo? Los resultados arrojan que el 49 %, es decir casi la mitad, lo veía como un país enemigo para inicios de los noventa, mientras que el 39% como un país amigo, y un 8% indiferente. A su vez la percepción mayoritaria de la gente de esa década explica que la solución al problema limítrofe contribuirá con el desarrollo económico de ambos países con un 79% (Durán Barba 1993, 199). La publicación explica que los estratos sociales y los niveles de educación formal determinan los niveles de prejuicio y de información. “Mientras menos ha estudiado el encuestado mayor es su prejuicio y menor su información. Mientras más alto es el estrato y el nivel educacional, menores los prejuicios y mayor la información” (Durán Barba 1993, 202). He considerado pertinente colocar este estudio de 1993, como un índice importante sobre el sentimiento antiperuano que se gestó en el Ecuador durante décadas, que se fue mermando a partir de la firma definitiva de paz. Sin duda, León, director de *Mono con Gallinas*, pertenece a la generación que no vivió la guerra del 41, pero si las escaramuzas siguientes como fue el conflicto del Cenepa en 1995.

Según Pablo Cuvi, una de las características del ecuatoriano hasta 1988 era ser “no peruano” [...] “ello a pesar de que la geografía, el comercio, los lazos étnicos y familiares, el arte popular y hasta el viento y las corrientes marinas tenderían más bien a unirnos” (Cuvi 1999, 5). Si analizamos los imaginarios sociales, estos son determinados por varios símbolos que el Estado- Nación va configurando con el tiempo, como el

escudo o la bandera. Pero también hay elementos como las líneas de frontera o los relatos del pasado que tenemos en común.

El conflicto con el Perú generó una cultura nacionalista, ya que al observar la frontera sin límites claros, es decir la observación del signo frágil que es el mapa, se han generado particulares maneras de interpretar la nación, y a su vez dinámicas que se relacionan con el otro, con el Perú en este caso. Para Adrián Bonilla: “Esta construcción sirve, a su vez, para construir la propia identidad: la ecuatorianidad” (Bonilla 1999, 210).

La imagen de la frontera tiene relación, como se dijo con los cuentos del pasado, y con la reconstrucción de su historia. Esa percepción genera valores internos en los individuos que crean la imagen de una comunidad y la percepción de lo diferente, de lo otro, visto como agresivo. “Estas imágenes informan conductas y justifican la violencia para defender lo ‘propio’, que es percibido en riesgo por la amenaza de lo ‘ajeno’ ” (Bonilla 1999, 210).

Para Bonilla, la controversia limítrofe se remonta a los inicios mismos de ambos Estados como repúblicas:

La existencia de conflictos territoriales en ambos países ha sido relatada de distinta manera y la construcción de un imaginario nacional que dé sentido a las instituciones estatales y que, al mismo tiempo, sienta las bases de la comunidad imaginaria que es la nación, se ha levantado sobre mitos y relatos fundacionales referidos a la frontera (Bonilla 1999, 212).

Bonilla asegura que la mayoría de las guerras de la Modernidad han sido libradas por temas territoriales, antes que por intereses meramente económicos o por asuntos políticos domésticos (Bonilla 1999, 217). En ese sentido, el conflicto con el Perú, ha marcado a varias generaciones ecuatorianas que han tratado de sobrellevar la pérdida de territorio y las guerras desastrosas. Todavía quedan huellas de sentimientos ‘anti peruano’ en los ecuatorianos y se pueden exteriorizar en las disputas deportivas como el fútbol.

Benedict Anderson, en su texto *Comunidades Imaginadas* el cual explica los diversos factores que influyeron en la construcción de lo que ahora conocemos como Estado-Nación, es decir un territorio demarcado geográficamente donde habitan grupos humanos de la misma o de diversas raíces étnicas. Asegura luego de un estudio histórico

que el censo, el mapa y el museo, “moldearon profundamente el modo en que el Estado colonial imaginó sus dominios” (Anderson 1993, 229). El censo, por ejemplo, serviría para ubicar a los grupos étnicos y colocarlos en ciertos lugares, una manera de empezar a construir a las sociedades por medio de sus diferenciaciones raciales basadas en los opuestos: blanco, negro, alto, bajo, etcétera.

En cuestión al mapa, Anderson habla de la influencia de la geografía en los pobladores y políticos de Tailandia para generar una nueva palabra en su vocabulario: “patria” (Anderson 1993, 241). En el caso de España y sus colonias americanas, sin duda los mapas sirvieron para crear una abstracción del espacio inabarcable, una simbolización de la tierra, un elemento fundamental que sirvió a los intereses en la administración y a los intereses militares, pero que paradójicamente luego serviría a las clases populares americanas para crear un sentimiento anticolonial. Anderson, citando al historiador francés Fernand Braudel, comenta que una manera para crear la nación es contar en la historia sobre aquellas personas que dieron la vida por la misma: “suicidios ejemplares, martirios conmovedores, asesinatos guerras y holocaustos” (Anderson 1993, 286). El pasado común sería entonces el sacrificio que conlleva a la muerte. Esta muerte nos llevará a la tierra que cobija a su vez a quienes dieron la vida por ella. Es un sentimiento de fraternidad compartida lo que genera el concepto de nación, y que sin duda está presente en los hombres y mujeres de la modernidad. Este elemento se utiliza en la construcción de Jorge, el personaje de la película *Mono con Gallinas* y que analizaremos más adelante.

## **Capítulo 2**

### **La semiótica, el intertexto y las corrientes relevantes**



## **Introducción**

En este capítulo abordaré las diferentes categorías cinematográficas que nos servirán como herramientas para analizar los filmes *Prometeo Deportado* y *Mono con Gallinas*. Es importante empezar desde la semiótica como una lupa útil y clarificadora en el estudio de la visualidad cinematográfica. A su vez los movimientos cinematográficos que son referentes mundiales importantes para la construcción de una imagen fílmica contemporánea en el Ecuador. Estas corrientes se unen finalmente en el tema del intertexto y la creación de un nuevo texto en el que se desprenden los conflictos de identidad del país también y su característica puesta en escena local.

### **2.1 El cine y su mirada desde la semiótica**

La semiótica, o estudio de los signos, ha sido una herramienta valiosa para estudiar los diferentes campos de la comunicación y la cultura. Sus enfoques particulares han ayudado a esclarecer algunos problemas y a sistematizar el conocimiento en diversas áreas específicas como la cinematográfica. El análisis semiótico del cine ha tomado como referencia el modelo de análisis de la lingüística estructural, que partió de Ferdinand de Saussure (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1999, 47), y del que encontró un método que se puede aplicar al audiovisual. Fueron los formalistas rusos quienes desarrollaron la analogía entre lenguaje y cine mediante un método sistemático, y resaltaron las cualidades poéticas y lingüísticas. (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1999, 47) Posteriormente la noción de lenguaje formó parte de los tropos implícitos en la base de las gramáticas normativas del cine. En ese proceso, el principal exponente fue del semiólogo francés Cristian Metz, que basó su estudio en el estructuralismo y la semiótica de los años sesenta (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1999, 48). Metz plantea que “el cine es ante nada un hecho y, como tal, plantea problemas a la psicología de la percepción y de la intelección, a la estética teórica, a la sociología del público y a la semiología en general” (Metz 2002, 31).

Es en este campo donde pretendo introducir este estudio utilizando a teóricos pioneros como fue Metz, para quien “el cine se convirtió en un discurso al organizarse de forma narrativa y así producir un cuerpo de procedimientos significativos” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1999, 57). Si bien ninguna imagen se parece a otra, las

películas se parecen entre sí por sus figuras sintagmáticas importantes, aquellas unidades que organizan en diversas combinaciones las relaciones temporales y espaciales. La comparación entre el cine y lenguaje, por tanto, no funciona a nivel de unidades básicas, sino más bien en su naturaleza sintagmática común. Una imagen junto a otra imagen producen un lenguaje y por ende un discurso mediante diversas operaciones. El cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar sintagmas, es decir, entre frases u oraciones cinematográficas autónomas que interactúan para crear un sentido semántico (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1999, 57).

Pero ese discurso creado por el sentido semántico podría influir para pensar que la imagen cinematográfica reproduce a la realidad de manera objetiva. Para ello debo primero mencionar a la historia del cine y a las primeras películas que se filmaron apenas se inventó el cinematógrafo por los hermanos Lumiere; '*La llegada del tren a París*, (Lumiere 0.52 seg 1895) y *La salida de los obreros de la fábrica*, (Lumiere 0.57 seg, 1895).

Es muy popular la historia que al proyectar *La llegada del tren a París* la gente asistió a la presentación del invento en un auditorio oscuro con sillas frente a una tela que hacía de pantalla. El público al ver que el tren se les acercaba a toda velocidad, salió asustado.

Aunque sus inventores pensaban en el cine más como un instrumento científico que como un espectáculo para las masas, el cine comenzó siendo documento fílmico, pues tanto en Francia como en Estados Unidos y el resto del mundo, los primeros intentos fueron filmar situaciones que se desarrollaban ante los ojos de los ciudadanos. Esto marcaría el inicio de una vertiente del cine llamado 'documental', un aparente discurso centrado en registrar la realidad, de captarla en el encuadre y pretender un discurso de objetividad. Frente a esto Metz explica que el principal elemento que tiene el cine para esta ilusión de realidad es "el movimiento" y parafraseando a Barthes comenta que esta característica del cine hace vivir al espectador un "estar allí presente" (Metz 2002, 34). La sensación de movimiento es experimentada como sinónimo de vida y eso le coloca al cine en un poder de convicción inédito (Metz 2002, 42).

Para el semiólogo francés Roland Barthes la fotografía y el teatro, al ser artes imitativas de la realidad, carecen de un código que amerite ser descifrado, y por eso

nuestro sentido común le da un alto grado de verosimilitud. (Barthes, 1972, 116) Sin embargo, se desarrolla un mensaje inmediato y evidente que se denomina sentido secundario, “cuyo significante es un cierto ‘tratamiento’ de la imagen por parte del creador y cuyo significado, ya sea estético o ideológico, remite a una cierta ‘cultura’ de la sociedad que recibe el mensaje” (Barthes 1972, 116). Para Barthes todas las artes imitativas contienen dos mensajes, uno denotado y otro connotado, el primero que es lo que la gente percibe y el segundo que se basa en como la sociedad desea que entendamos esa percepción (Barthes 1972,116).

Por ello, la selección de determinado plano, el tiempo de duración, o la selección de un objeto en vez de otro desvirtúan el concepto de objetividad de la realidad en estas artes imitativas. Todo corresponde a una cierta realidad subjetiva, a “mi realidad” basada en los códigos particulares de los individuos como sexo, etnia, orientación política, educación entre otras. Es el entorno el que ha mediado su pensamiento.

Esas percepciones sobre determinados entornos han posibilitado crear construcciones imaginadas sobre mundos lejanos y desconocidos por los espectadores, lo cual a su vez ha sido utilizado para moldear ideologías por medio de la pantalla.

## **2.2 Ideologías puestas en un ring**

En plena guerra fría, los estudios de Hollywood en Estados Unidos produjeron una película emblemática llamada *Rocky IV*, (Stallone 1h 31 min, 1994) la cual, con un uso intencional de el montaje, la banda sonora y la utilización de planos se persuadía para que el espectador de todo el mundo viera al púgil afroamericano “Apolo” como un sujeto libre, divertido, un deportista obstinado, mientras que su par ruso era serio, inescrupuloso y hasta psicópata. Esta cinta es un buen ejemplo de la utilización de lenguaje audiovisual para propagar la ideología capitalista, y vender la idea de la hegemonía de Estados Unidos sobre la ex URSS, por intermedio de un combate boxístico.

El cine de esa manera utilizó lo que Edward Said llamaría “Orientalismo”, como una serie de posturas que tiene Occidente con respecto a Oriente con el fin de señalarlo, describirlo y por ende colonizarlo (Said 1999, 21). Esa ha sido la tendencia en las relaciones de poder, que en el caso de la Guerra Fría, puso a dos potencias al borde de

una guerra. Pero este tipo de operaciones se siguen manifestando en varias películas de Hollywood como *Estado de sitio* (Zwicks 1h 76 min, 1998), o *Prueba de Vida* (Hackford 2h 15 min, 2000) en la que los árabes están vinculados al terrorismo, y los sudamericanos a grupos subversivos, narcotráfico y secuestro. En la actualidad, una película muy popular es *En busca de la felicidad* (Muccino 2h 25 min, 2006) donde detrás de un conmovedor relato de un padre sin empleo con un hijo pequeño, se esconde el mito americano del trabajo duro para llegar al éxito y lograr dinero para alcanzar la felicidad. Cintas muy populares como las mencionadas han construido aquella manera de ver el mundo desde una ideología colonizadora y capitalista, y que han usado de manera efectiva el lenguaje audiovisual para este fin.

Del lado nuestro, al topar la cinta *Mono con Gallinas*, se ve que la guerra es vista mediante los ojos de un personaje que no mide las dimensiones de lo que enfrentará y se enlistar para ir a la guerra. Lo hieren, lo capturan y se ve amenazado de muerte, pero se encuentra con un mundo inesperado, primero la atracción hacia una mujer del bando enemigo, una bella enfermera quien ha curado sus heridas. Y segundo un trato humano siendo prisionero en los campamentos peruanos. Bajo ese sentido la guerra y su brutalidad pueden ser desarticuladas con el amor; las fronteras, un invento de la modernidad, no puede controlar el instinto más primigenio como es la atracción sexual. La cinta *Prometeo Deportado*, por su parte, muestra que detrás de las contradicciones y conflictos culturales de los grupos humanos que se ven obligados a compartir un mismo espacio, la solidaridad y la esperanza son condiciones humanas que no desaparecen. A esto se suma otras lecturas que haré más adelante.

### **2.3 La estabilidad de Hollywood y la inestabilidad latinoamericana**

El cine debido a la primera guerra mundial y también a la política de producción basada en ingentes inversiones de capital, mas el hecho de que una sola una sola sociedad controle la producción, la distribución y la exhibición, permitieron que se desarrolle una mega infraestructura en Estados Unidos que hoy conocemos como Hollywood (Costa 1988, 74). Estos grandes estudios en sus inicios originaron el cine clásico de Hollywood con ciento de filmes que poseían parámetros comunes. “El cine clásico realista representaba la Transparencia, es decir el intento de borrar las huellas del

‘trabajo de la película’, haciéndola pasar por natural y reproduciendo así el mundo vago y no teorizado del sentido común” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999, 215). Un ejemplo es que en cada presentación de una escena nueva se fotografiaba desde un plano de situación (ubicando el escenario) para pasar a un plano medio (acercándose a él o los personajes), hasta llegar a un primer plano (acercamiento al rostro del personaje)” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999, 215). De esa manera el ojo del espectador no siente los saltos de la imagen, sino una fluidez que la percibe como natural.

Desde lo narrativo citaré al teórico norteamericano David Bordwell quien explica que en el cine de ficción ha denominado el modelo clásico de Hollywood. Se presentan individuos con objetivos específicos que al intentar cumplirlos provocan una lucha. Ellos entran en conflicto con otros o con circunstancias externas, que terminan con una victoria o una derrota decisiva (Bordwell 1996, 157) Este autor considera que se plantea un estado inicial que se altera y que debe volver a la normalidad: “un modelo que responde a la tradición histórica del teatro, el romance popular y especialmente la novela corta de finales del siglo XIX” (Bordwell 1996, 157) Bordwell explica que las dos líneas causales de las historias que por lo regular son una pareja heterosexual, y la otra que tiene relación al trabajo, una misión o una búsqueda, concluyen de manera lógica mediante una serie de acontecimientos. Este método está orientado por los manuales que buscan “las pretensiones tendentes a llegar a un final feliz y enfatizan la necesidad de una envoltura lógica” (Bordwell 1996, 159). Este autor amplía:

“Es significativo que, de cien ejemplos al azar de películas de Hollywood, aproximadamente sesenta acaben con la pareja romántica unida- el tópico del final feliz, coronado frecuentemente con un beso- y muchos más acaben felizmente. En consecuencia, una norma extrínseca, la necesidad de resolver el argumento de forma que se produzca una ‘justicia poética’, proporciona una constante estructural, insertada, con mayor o menor motivación, dentro de su propio encaje, el epílogo” (Bordwell 1996, 159).

Esta manera de construcción ha creado un cine que tiene detrás una ideología dominante, un cine estandarizado diseñado para conquistar a un público que en su gran mayoría busca el cine como medio de escape. Está basado en la narración clásica que “tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa y solo moderadamente autoconsciente” (Bordwell 1996, 160).

Yendo más lejos, cuando una película de Hollywood topa temas complejos dentro de la sociedad estadounidense y sus muchas contradicciones, sus finales tienden a ser

optimistas. Frente a esto el guionista argentino Jorge Goldenberg en una entrevista hecha por Busquier para el libro *Escribimos cine* opina:

La dramaturgia norteamericana estándar, la que alimenta la industria cultural en el campo audiovisual, es un ejemplo claro del abordaje ideológico. Y no me refiero a las mas o menos explícitas y previsibles interpretaciones de ciertos conflictos políticos y sociales, sino a uno de sus principios fundantes, a aquel que aborrece toda incertidumbre y establece que todo se puede explicar (con el inevitable colofón de que todo se puede pacificar siempre y cuando se tomen las decisiones ‘correctas’). La paradoja quiere que el mismo principio y sus mismas consecuencias puedan fácilmente verificarse en producciones en las que lo explícito de sus tomas de posición política se reclaman en tanto opuestas. Solo cambian el diagnóstico y las decisiones a tomar, pero todo ‘cierra’, la simplificación es absolutamente simétrica (Busquier 2005,57).

Este cine hegemónico con estas características narrativas ha influido en los cineastas de todo el mundo y por supuesto en los de Ecuador de manera directa o indirecta. Bajo este aspecto la película *Mono con Gallinas* diríamos que posee un discurso más próximo a la intensión estabilizadora. Como se vio en el primer capítulo la guerra con el Perú fue un capítulo doloroso en la historia del Ecuador, pero que en la cinta de León este enfrentamiento tiene una intensión conciliadora y de resignación. Pienso en un ejemplo y es que el personaje al intentar escapar es herido de gravedad. Jorge junto a su amigo “el guayaco Hugo” no pueden huir al no saber qué camino escoger en la inmensa selva. En ese momento de escape y por la espalda, Hugo, es asesinado por el antagonista de la historia, el suboficial Mario, un tipo prepotente y suspicaz. Instantes después, este suboficial es asesinado mediante un rápido disparo de Jorge. En ese instante llegan más soldados del ejército peruano que miran la escena pero que sin embargo no matan a Jorge, sino que nuevamente lo capturan y lo llevan al campamento. Allí el Teniente de más alto rango, Ponce, lo regaña por su absurdo accionar pues ya estaba la rendición firmada y el cese al fuego ordenado desde Lima. La sensación que deja este final es el de la justicia, es el valor cumplido de un soldado ecuatoriano que, a pesar de haber sido derrotado, mata un militar peruano, el más inhumano de los personajes de esta historia.

Jorge llega a Quito vivo y sobre una vereda encuentra a aquellos soldados de plástico que le recuerdan sus juegos de la infancia y que le transmiten su transformación de joven inmaduro que algún día fue, a un hombre. Este es un final cerrado que deja una sensación del alivio y que narrativamente no deja ningún cabo suelto y se hace justicia

poética como lo plantea Boardwell. Esta estructura que ha resultado muy usada en el cine de Hollywood es, como se dijo anteriormente, muy popular entre el público y muestra de ello es el Premio Colibrí, reconocimiento del cine local del cual *Mono con Gallinas* se hizo acreedor con el Premio al Público en el 2015. En el siguiente capítulo ampliaremos mas como el relato clásico opera en la visualidad.

Por otra parte, como se observó en el capítulo anterior, el director Fernando Miele fue formado en la escuela de cine cubana de San Antonio de los Baños, cuya corriente está marcada por lo que en los sesentas y setentas se denominó El Nuevo Cine Latinoamericano. Un movimiento apoyado por el escritor colombiano García Márquez que agrupó a varios cineastas del continente entre ellos Jorge Sanjinés (Bolivia), Nelson Pereira dos Santos (Brasil), Jorge Sánchez (México), Fernando Birri (Argentina) entre otros, y cuyas temáticas eran contrarias a la estética de Hollywood, con fuerte influencia del neorrealismo italiano y de cara a la conflictiva realidad (Carro 1997, 241)<sup>1</sup>. Varias de estas cintas también poseen características costumbristas y ciertas citas del realismo mágico, categoría que surgió en la literatura pero que también se le asignó al cine cuando se incorporaron elementos de fantasía en historias con ambientaciones realistas. Uno de los exponentes de este estilo fue el cineasta argentino Fernando Birri y entre sus particulares películas está *Un viejo hombre con unas alas enormes*, (Birri 90 min, 1988) basada en un cuento de García Márquez.<sup>2</sup>

Mencionamos entonces a *Prometeo Deportado*, la historia de un grupo de ecuatorianos condenados a aguardar durante varios días en la sala de un aeropuerto porque han sido impedidos de ingresar en un país desconocido considerado del primer mundo y sin fecha de retorno. La historia tiene elementos de denuncia social con el tema

---

<sup>1</sup> La Fundación El Nuevo Cine Latinoamericano fue creada el 4 de diciembre de 1985 por el Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL) y la presidía el escritor colombiano Gabriel García Márquez. Nació con el fin de juntar esfuerzos por crear un cine auténticamente latinoamericano como consecuencia de las experiencias, antecedentes y de las características históricas, políticas, culturales y cinematográficas de sus naciones. Esta Fundación es una institución que trabaja en aras de la integración del cine regional, de lograr un universo audiovisual común y de cooperar en la lucha por rescatar y afianzar la identidad cultural de América Latina y el Caribe. (Portal de Cine y Audiovisual Latinoamericano y Caribeño 2015) en <http://www.cinelatinoamericano.org/fncihistoria.aspx?mnu=2&cod=3#up>

<sup>2</sup> *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (Fernando Birri, 90 min, 1988) cuenta la historia de un individuo aparece como un naufrago a las costas de un pueblo con unas alas aparentemente naturales. El pueblo cree que se trata de un ángel lo que origina una gran conmoción, pero con el tiempo querrán sacar partido de ello.

de la migración y la discriminación, pero hace citas al realismo mágico pues en estas salas de tránsito se comienzan a reproducir los problemas de un pequeño país que quisieron dejar atrás. Se suceden hechos extravagantes y alejados de la realidad por esta convivencia obligada, pues un sujeto se autoproclama presidente y empieza la opresión. Como sabemos, al final de la historia, un mago se introduce en su caja mágica para desaparecer. Esto es convincente dentro del universo que propone Miele, pero es inestable, onírico, y plantea ciertas inquietudes en un espectador suspicaz, pero desconcierto en uno que quizá no está acostumbrado a este discursos ajeno al cine dominante del que habló Boardwell.

## **2.4 Teóricos del cine y sus lentes**

A finales de los años cincuenta surgiría un momento clave en la teoría del cine por la aparición del francés André Bazin quien formuló una teoría con una visión crítica al cine industrial y que valora la mirada autoral de los cineastas. Es la búsqueda de la referencia personal para la construcción de mundos mediante el dispositivo cultural que es el cine, sin las presiones comerciales del cine estandarizado. Con estas nuevas teorías el cine adquirió el prestigio de la literatura y pasó a ser analizado como tal por intelectuales como Roland Barthes. Siguiendo la tradición de análisis semiótico lingüístico, como se mencionó anteriormente, su reflexión va encaminada a que una película (Texto) absorbe conjuntamente al escritor (en este caso cineasta) y al lector (espectador), quien no es dueño de un único significado, sino que posee múltiples apropiaciones e interpretaciones, ninguna de ellas más original o valiosa que otra. Por ende el consumidor de imágenes, también se constituye en un productor y fabrica su propia construcción, lo que permite el juego infinito de la significación (Barthes 2004,

3). El semiólogo francés amplía:

(...) un texto no es acceso (inductivo) a un Modelo, no es una entrada sino una red con mil entradas; y seguir esta entrada es vislumbrar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una Ley narrativa o poética, sino una perspectiva (de fragmentos, de voces venidas de otros textos, de otros códigos), cuyo punto de fuga es, sin embargo incesantemente diferido, misteriosamente abierto: cada texto (único) es la teoría misma (y no el simple ejemplo) de esta fuga, de esta diferencia que vuelve indefinidamente sin conformarse (Barthes 2004, 8)



Barthes explica que los espectadores desde siempre estamos inmersos en un mundo lleno de historias y signos, y del mismo modo que aprendimos nuestra lengua materna, aprendemos de manera subconsciente las narraciones y sus códigos. Como dije anteriormente Barthes utiliza a la literatura para hacer este análisis en su texto *S/Z* y plantea cinco códigos para su análisis de los cuales nosotros mencionaremos dos, los más pertinentes para este estudio (Hunt, Marland, Rawle 2011, 29).

## **2.5 Código semántico y cultural de Barthes**

El código semántico, hace referencia a los signos que giran alrededor de los personajes y de los escenarios, que proveen de significados. Aquí entrarían los diálogos, el vestuario, los movimientos de cámara, movimiento de personajes, maquillaje, peinados, decorado, sonidos y decenas de elementos más que entran en la imagen. “Estas inferencias pueden ser complejas o sutiles, pero todas derivan de fragmentos de información con los que componemos en nuestra mente la imagen de gente real que tiene experiencias verdaderas en un mundo verídico” (Barthes citado en Hunt, Marland, Rawle 2011, 29).

En esta investigación es importante este código, pues nos sirve para decodificar la puesta en escena de algunas secuencias de las dos películas en cuestión. Cabe mencionar que resulta imposible hacer un análisis en una tesis de todos estos elementos de las dos películas, por eso observaremos ciertos fragmentos de las escenas.

Barthes resulta muy didáctico y claro a la hora de explicar la manera como el signo actúa en las relaciones sociales y qué proceso se da en la relación *signo-convenciones sociales* o *signo-usuario*. Este autor habla de denotación y connotación del texto. La denotación es un primer orden de significación en el que el significante (signos lingüísticos, símbolos, etc.) entra en una relación directa con el objeto (referente) concreto, siendo una significación inmediata, pues partimos de la iconicidad del signo, de lo que vemos en primera instancia, de lo obvio de la imagen. Esta relación puede ser arbitraria como mucho del lenguaje, o motivada, como es el caso de la imagen (Zecchetto 2002, 96). Mientras que la connotación es un orden de significación dada a partir de una relación arbitraria, establecida convencionalmente entre las partes o los

factores constituyentes del signo. Como dice el texto *Seis semiólogos en busca del lector* sobre Barthes de Mabel Marro:

(...) un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está constituido por un sistema de significación (...) los significantes de connotación que llamaremos connotadores, están constituidos por signos (significado y significantes reunidos) del sistema denotado. Varios signos reunidos pueden formar un solo connotador, siempre cuando esté provisto de un solo significado de connotación”. (Barthes, citado en Marro 1985, 64)

En ese sentido, en semiótica connotativa, los significantes del segundo sistema “tienen que ver con la cultura, el saber la historia” (Zecchetto 2002, 97), tal como lo analizaría de manera más didáctica Barthes en su obra *Mitologías*. Marro citando a Barthes explica que “gracias a los connotadores el mundo penetra el sistema. La ideología sería en suma, la forma de los significados de connotación, mientras que la retórica sería la forma de los connotadores” (Barthes 1985, 64).

En el caso del cine podría citar ejemplos en donde la puesta en escena, específicamente un fotograma de una acción, tiene un plano connotativo que al descifrarlo nos aporta valiosos datos sobre la cinta. Voy a utilizar un ejemplo con una película muy conocida como *Thelma y Louise* (Scott 129 min, 1991). Se observa una toma icónica que es a las dos mujeres manejando un auto clásico descapotable en una de las largas carreteras desértica de Estados Unidos. Las dos mujeres dentro del mismo plano fotográfico muestran sudor y escaso maquillaje en su rostro.

Su pelo alborotado se mueve con el viento y sus gestos de preocupación son evidentes. Atrás de ellas observamos varias luces de color azul y rojo que culturalmente enseguida identificamos como la policía; todo en medio de la gran polvareda provocada por las llantas sobre la tierra a alta velocidad. Esto a nivel denotativo nos explica una gran tensión de los personajes por escapar a la autoridad. Pero a nivel connotativo diríamos que son dos mujeres vulnerables perseguidas por una institución de control patriarcal como es la Policía, que se ha movilizó mayoritariamente para lograr su captura.

Un ícono importante es el auto descapotable cuya estructura nos permite sentir el aire fresco del campo y el sol intenso en el rostro. Entonces, de esa manera se connota un ideal de libertad y rebeldía, lo que ha generado un escape audaz que cristaliza el ideal

femenino: el rompimiento de la sumisión de la mujer con respecto al hombre y el confrontamiento directo con uno de sus símbolos de poder y su control.



Imagen # 1.

**Fotograma de la película *Thelma y Louise*. Ridley Scott.1991.Imdb**

En un fotograma de la cinta '*Mono con Gallinas*' se ve al sargento Flores, responsable del campamento ecuatoriano en la selva.



Imagen # 2

**Fotograma de Sargento Flores. *Mono con Gallinas*, Alfredo León, 2013. Imdb**

Su aspecto es demasiado delgado como para personificar a un sargento militar. No transmite fuerza o autoridad, y más bien se lo nota enfermizo. Su barba le da apariencia de descuido y sus ojos reflejan cierto miedo. Ha colocado unas ramas en su casco como estrategia de camuflaje, quizá desprolija, lo que nos transmite improvisación y poca preparación de este personaje.

Si se observa *Prometeo Deportado* con el siguiente fotograma.



Imagen # 3

**Fotograma: El Hombre del maletín y el nadador de aguas abiertas. *Prometeo Deportado* Fernando Mieles. 2010. Imdb**

Se ve a uno de los personajes, el comerciante, quien con sus gafas de marco dorado sobre su cabeza come cangrejos sobre su maletín ejecutivo usado como mesa. La escena es cómica por la contradicción que pudiera suponer comer crustáceos en la sala de un aeropuerto internacional. Este alimento es un plato típico de la Costa ecuatoriana que podría resultar costoso en el extranjero y menos en un lugar que se percibe como sofisticado. El comerciante come el alimento con sus manos, e incluso se ha alzado las mangas de su camisa formal para no ensuciarse. Es una acción contraria a su apariencia, a lo que le determina su terno formal y elegancia. La gastronomía pudiera ser en este caso algo que une a un conglomerado humano, es punto de concordancia entre sujetos culturalmente diferentes dentro de un mismo país. De la misma manera el nadador de aguas abiertas que está junto al comerciante, tiene una particularidad y es que tiene el pelo pintado con los colores de la bandera ecuatoriana, una parodia de un símbolo del nacionalismo que se utiliza en las prácticas deportivas para apoyar a la competición. La bandera es un símbolo patrio del Estado-Nación y se usa como orgullo en contiendas deportivas. No importa jactarse de proceder de una nación o practicar un deporte, en un aeropuerto extranjero se podrían perder los derechos civiles de manera arbitraria e injustificada como les sucedió a estos personajes.

Otro código pertinente para el estudio es el código cultural (o de referencia), “que significa las referencias que contiene el texto sobre cosas ya ‘conocidas’ y codificadas por una determinada cultura” (Hunt, Marland, Rawle 2011, 29). Como se sabe toda población interpreta los signos de acuerdo con su bagaje simbólico, que ya ha sido

construido desde su niñez. Son las creencias, la moralidad, la política las que sirven para decodificar ese mundo simbólico nuevo. En la manera de abordar las puestas en escena que hacen los cineastas, como es evidente, están detrás todos estos códigos. Un importante pensador de la semiótica es Umberto Eco quien reflexiona sobre la imagen al denominarla “un signo icónico:

Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando estímulos que - con exclusión de otros-, permiten construir una estructura perceptiva que –fundamentada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico (Eco 1994, 192).

Es decir, al filmar esa supuesta realidad los realizadores audiovisuales trabajan con convenciones graficas establecidas por sus hábitos. Pretender que el artista transcribe lo que ve es falso, solo podría transcribir lo que sus propios medios, códigos culturales, lo permiten (Eco 1994, 199). Lo que opera en nuestra mente para la elaboración de mensajes resulta complejo tratar de explicarlo en las hojas de este estudio, pero se diría que esas convenciones o ‘convencionalismos’ son modos de aproximarse a la realidad que tenemos todos los humanos para de esa manera entender y flotar en el océano de información y signos. Es así como los cineastas construyen convenciones graficas simplificadas, de cierta forma reduccionistas o estereotipadas, muchas veces sin siquiera ser conscientes de ello (Eco 1994, 199). Eco explica que hay una serie de operaciones del signo icónico que generan una estructura mental, pero esas operaciones no tienen propiedades en común con el objeto, sino con el modelo perceptivo del objeto (Eco 1994, 202). Eco menciona varios códigos que operan a la hora de analizar pequeñas unidades de enunciación. Explica que al igual que un idioma o un lenguaje, en la imagen que se efectúa en el cine o la pintura existen códigos icónicos en la que aparecen convenciones, estilos personales, o estilos de una escuela determinada. Estos se expresan de manera artística o de manera comunicativa para las masas, y son tantos que resultan muy inabordables desde la teoría (Eco 1994, 231).

Menciona que pueden existir tres códigos de triple articulación donde aparecen los ‘Semas’ como el primer código, y son unidades significantes inicialmente reconocibles, como por ejemplo “un gánster vestido de gabardina”, que a su vez se pueden

subdividirse en signos icónicos más pequeños como “cigarrillo colgando del labio”, y todo esto deriva en un última instancia analizable que está relacionada con las condiciones de percepción (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999, 52).

La cinta *Prometeo Deportado* tiene en sus planos varios semas que darían la caracterización arquetípica de los personajes. Estos ‘semas’ de los que habla Eco, se hacen evidentes en personajes como el escritor.



Imagen # 4

**Fotograma: El escritor en, *Prometeo Deportado*. Fernando Miele. 2010. Imdb**

Barba blanca y lentes nos hablan de un intelectual introspectivo. Casi siempre lleva *pull over* de rombos o camisetas manga corta de líneas, un vestuario que pasa desapercibido, discreto y que lo borra dentro de una multitud.



Imagen # 5

**Fotograma: Altagracia en *Prometeo Deportado*, Fernando Miele. 2010. Imdb**

Una de las mujeres que desean arribar a Europa en un tour al Vaticano es Altagracia, con sus rasgos icónicos. Por sus facciones es una mujer mayor y con el velo de encaje sobre su cabeza denota su religiosidad. Sus manos tejiendo un saco de hilo, es vejez, un pasatiempo para una mujer mayor de edad.



Imagen # 6

**Fotograma: El soldado Jorge en Mono con gallinas. Alfredo León. 2013. Imdb**

El vestuario es importante en la construcción simbólica de los directores de arte y vestuaristas. Basado en fotografías que hubo de la guerra sobre el conflicto con el Perú, *Mono con Gallinas* pudo reproducir el vestuario para este soldado con el color de ropa que usó el ejército ecuatoriano. De todas maneras y en cualquier caso, el casco sobre la cabeza y el uniforme gris es un sema que inmediatamente nos refiere a un soldado de una guerra pasada, un individuo que se ha alistado para las fuerzas militares.

## 2.6 Códigos cinematográficos de Metz

Resulta de utilidad citar a Metz, como un analista pionero del lenguaje cinematográfico, para entender cómo operan los discursos visuales de los realizadores. Metz, fue uno de los pioneros en utilizar a la semiótica en el análisis del cine, habla de códigos cinematográficos, que solo aparecen en el cine y otros códigos llamados no específicos que surgen en cualquier lenguaje y también el cine. Metz habla sobre los subcódigos cinematográficos que pueden ser un cierto tipo de luz en una cinta, como la iluminación expresionista, con sombras marcadas que deformaban la realidad, por mencionar un estilo.

Según Metz los códigos no compiten, pero los sub códigos si lo hacen. Aunque todas las películas necesitan de iluminación y montaje, no todas las cintas comparten el montaje eisensteiniano, propuesto en la cinta *Acorazado Potemkin* (1h 15 min, 1925) o el montaje donde predominan los planos secuencias *Sed de mal* (Welles 1h 35 min, 1958). Metz expresa que un código es un cálculo lógico de las posibles cambios; el

subcódigo es un uso concreto y específico de esas posibilidades que permanecen dentro de un sistema convencionalizado (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999, 71).

Estos subcódigos son lo que construyen el estilo de un autor. Así por ejemplo la iluminación, y en el caso de estos filmes escogidos, tiene diferentes objetivos. El cine de los grandes estudios del cine clásico sonoro, de tiempo y espacio coherentes como lo vimos en páginas anteriores, tiene también ciertas particularidades en la composición de la luz. Según Bordwell la aparición de luces más brillantes y película más rápida facilitaron la profundidad de campo con menor apertura del lente para dotarle de mucha tridimensionalidad. Estas innovaciones que sucedieron a partir del *Ciudadano Kane* (1h 59 1941) se hicieron importantes en el estilo de Hollywood. Asimismo el brillo de la luz que se necesitaba para el enfoque en profundidad también dotaba a los objetos de bordes muy marcados, eliminando los contornos diáfanos (Bordwell, Thompson 2010, 474). Es una luz que intenta reproducir los ambientes lumínicos generalizados, muchas veces preciosistas y percibidos por nuestro ojo con el objetivo de ser agradables y bien definidos. Sin duda, este cine constituyó una cierta y popular forma de ver al cine. Una única manera de comprensión imaginaria de la imagen audiovisual, el de nitidez, el del volumen en los objetos.

En *Mono con gallinas* se habla de una luz cálida, que tiende hacia lo amarillento y café, y que expresa suavidad en sus tonos. Pese a tratarse de una historia donde hay guerra, se evoca el pasado también mediante una historia de amor. Por ello el director y su fotógrafo hicieron de su subcódigo, algo suavizado, algo que lo analizaré adelante. *Prometeo Deportado*, por su parte, posee una luz fría, azulada, menos contrastada, que también la exploraré con profundidad en lo posterior.

## **2.7 El intertexto en el lenguaje cinematográfico**

Julia Kristeva fue la primera que utilizó la noción de ‘intertextualidad’, en un principio aplicado a la literatura. En su texto sobre Mijail Bajtin llamado *Bajtin, la palabra, el dialogo y la novela*, se dice:

(...) un descubrimiento de Bajtin es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es una absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble” (Navarro, 6, 1997).



Kristeva explica que una estructura literaria no *es*, sino que se elabora con respecto a otra estructura, lo que genera una dinamización del estructuralismo. “La palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (Kristeva en Navarro 2, 1997).

En ese sentido estructural, es relevante analizar los factores de la historia y de la sociedad considerados “otros textos” que son leídos por el autor, y éste a su vez los vuelve a re escribir. Por ese motivo se empezó este estudio explicando los aspectos que influyeron en la creación de los dos filmes en cuestión, porque se buscó las prácticas previas de interconexión diferenciadas e históricamente determinadas.

Siguiendo con la categoría de Kristeva, este término ha entrado en juego con otras artes y fenómenos culturales, entre ellos el cine (Kristeva en Navarro, 6, 1997). El cine se encuentra inmerso de una galaxia infinita de discursos producidos por las diferentes culturas, por eso el cine (visto como un texto, al igual que la literatura) se le pueden reconocer las influencias muchas veces repartidas en varios lugares. Es un mosaico de citas, un constante collage de textos previos, muchos confusos, poco claros, alejados de lo que se podría considerar reales o verídicos. Estos “dialogismos”, (palabra usada por Bajtin), o continuas apropiaciones de textos ya elaborados, son estudiados según las épocas, que remarcen aun más el término de intertexto, pues una época es a su vez los discursos de varios textos. “El artista de cine contemporáneo, dentro de esta concepción, se convierte en el orquestador, el amplificador de los mensajes circundantes mostrados por todas las series” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999, 232).

La intertextualidad, justamente por ser un concepto contemporáneo de análisis, se opone a la idea de que se puedan rastrear las influencias con precisión, pues esto reforzaría el mito humanista acerca que el ser humano tiene el poder de controlar y monitorear todos los procesos. De todas maneras se puede intuir una lectura aproximativa que no pretende ser la verdad, sino una mirada, un punto de vista que a su vez está atravesado por varios textos. Es como dice Barthes, realizar una lectura sin obligación ni sanción, pues es la libre circulación de textos y la manera como se construyen las ideas lo que abordamos en este estudio.

Entonces, esta intertextualidad hay decenas de textos que actúan como un tejido tanto en el emisor, como en el receptor y por supuesto el canal que influye en la percepción psicológica. En este estudio se intenta observar varios rombos que constituyen este gran tejido dentro de las películas y ver los nuevos aportes de los realizadores locales, puesto que un texto no solo se une a otro sino que lo muta, lo transforma, o se adapta, todo como algo orgánico. La intertextualidad debe entenderse como una estrategia del emisor para poner en juego su obra.

Menciono también a Peter Torop quien afirma que el cine, como expresión de la cultura, tiene al lenguaje y al texto como dos códigos que coexisten y están en constante dinámica. Dichos códigos pueden ser visto como un todo, y afirma:

(...) que los contactos intertextuales en el espacio intertextual se establecen no solo entre textos completos sino también entre sus características discursivas, por un lado, y entre los grupos de textos interrelacionados (ideológicamente, temáticamente, o como géneros) o por el otro lado. De esta manera la ontología de un texto, estudiado de forma aislada, difiere de la ontología del mismo texto, cuando se estudia la intertextualidad como un todo (Torop 2002, 7).

Es decir, ¿cuáles serían las reglas del discurso que subyacen en un texto, qué ideologías están detrás de esas imágenes en movimiento? Por esa razón empecé explicando los lugares de formación y escuelas que dieron origen a estos dos realizadores y sus dos películas. Son esos textos que se entremezclan en las películas de los cineastas Mielles y León en cuestión.

Para Torop, la modificación de la ontología del texto en el espacio intertextual “no implica que un texto no pueda ser estudiado de manera aislada, como si perdiera sus fronteras. La intertextualidad es ante todo un mecanismo de vinculación de textos con diferentes niveles de interconexión” (Torop 2002, 8). Las características discursivas de los textos, y en el caso de nuestro estudio con los géneros cinematográficos, bélico en *Mono con Gallinas* y tragicomedia costumbrista en *Prometeo Deportado*, nos llevan a mirar otras películas que tuvieron el mismo interés discursivo, y que a su vez forman nuevos círculos de análisis con conexiones intratextuales. De las características de estos géneros se hablará en el siguiente capítulo.

Finalmente cabe mencionar que dentro del postestructuralismo, se ha dado menos prioridad al signo con su referente y más insistencia en la interrelación de los signos. Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis, consideran que el cine, al igual que la literatura no

está alejado de las relaciones sociales culturales, así como las espacio temporales. “Si el lenguaje estructura al mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje, el movimiento no es unidireccional. La historia influye en la estructura, el sistema socialmente vivido de diferencias que es el lenguaje” (Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis 1999, 243).

## **2.8 Identidad y barroquismo latinoamericano.**

La identidad es otro aspecto a analizar dentro de los filmes de esta investigación, cuyas puestas en escena, como buena parte del cine local, hacen referencia a este aspecto. La identidad corresponde a una serie de valores y gustos que comparten todas las comunidades humanas. Para Stuart Hall, las identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales compartidos.

El pasado continúa hablándonos, pero no se dirige a nosotros como un “pasado” simple y real porque nuestra relación con él, como la relación de un niño con su madre, existe desde siempre “a partir de la separación”. Se construye siempre a través de la memoria, de la fantasía, de la narrativa y del mito. Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. (Hall 352).

Además de este principio, la identidad debo agregar se basa en la diferencia que percibe un grupo humano frente a otros grupo humano de geografías separadas. Es un juego de construcción frente a alguien diferente. Hall citando a Fanon en ‘Piel negra, máscaras blancas’ asegura “que no hay identidad sin la relación dialógica con el Otro. “El Otro no está afuera, sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo” (Hall 344). Soy ecuatoriano porque los colombianos son de tal manera. Y esa identidad que puede ser intangible en los hechos concretos: abstracta y difusa en sus significados, es la que se hereda y se transmite confiriendo un sentido colectivo.

Un pensador ecuatoriano que analiza la identidad nacional por intermedio de la literatura es el historiador y escritor Juan Valdano, quien comenta que la cultura ecuatoriana tiene como característica la orfandad y el enmascaramiento (Valdano 2013). Valdano explica que luego de la conquista el sentimiento de no tener padre en los habitantes se los podía observar en algunas de sus expresiones artísticas. Si bien este

criterio es imposible de aplicar a todo el país por su diversidad étnica y cultural, pienso que Valdano se refiere a blancos mestizos de poblaciones urbanas, o indígenas que migran a las grandes urbes y que han perdido sus tradiciones o costumbres durante los años.

Sabemos que la conquista fue traumática, pues hubo miles de esclavos indígenas cristianizados a la fuerza, a lo que se suma el hecho de que los descendientes de españoles en territorio americano (criollos) no fueran aceptados con facilidad por la Corona, y estos a su vez expresaban frustración con un marcado rechazo al mestizo. Todo eso conformó una sociedad heterogénea, segregada y segregacionista, huérfana, que vio en la madre el regazo que alivia sus lamentos y dolor. Esto se expresó en obras literarias como *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, un personaje que intentaba aparentar lo que no era, pero también en las canciones del pasillo, música en cuyas letras se remarca esos sentimientos.

Por otro lado, el enmascaramiento para Valdano es una conducta que presume lo que no tiene y que esconde lo que es. Nuestro origen indígena y nuestra filiación mestiza, (palabra compleja por lo aglutinante), nos lleva a “ostentar aquello que no somos y a lo que, con toda el alma, anhelamos copiar: lo extranjero (europeo, o yanqui)” (Valdano 2013). Pese a la negación mediante la máscara, esta se cae pronto y evidencia una cultura que muestra una mixtura, lo barroco americano, una cultura que gusta del ornamento y de lo artificial. Por eso este nuevo barroco ecuatoriano se expresa en los personajes de *Prometeo Deportado* que quieren llenar el vacío con presencias ajenas, y que deben actuar si quieren salir airoso. Es el contexto de “un pueblo mitómano e imaginativo, la mentira es nuestra mayor flaqueza, pero también la fuente de nuestro ingenio” (Valdano 2013). El ser que engaña y se auto-engaña como una conducta de la sociedad ecuatoriana siente una angustia especial cuando debe enfrentar a su realidad, como se evidencia en la cinta *Dos para el camino* y *Prometeo Deportado*.

Ahora debo mencionar el otro punto de análisis. Es el denominado ‘neo barroco latinoamericano’, la fusión que resultó del barroco europeo y del arte indígena que se disparó por toda América. Primero hay que decir que el barroco europeo nació en el siglo XVIII en Italia y entre sus características se destaca el abandono de los ideales de una vida armónica, la aceptación de un modelo ultramundano y de una estética que iba

contraria al renacimiento, es decir que no sea dependiente de las proporciones del cuerpo humano (Valdano 1999, 76). Este movimiento buscaba de manera atormentada, a Dios, rechazaba al paganismo, y tenía un gusto por las formas distorsionadas, de una tendencia quijotesca a vislumbrar, a trastocar lo racional en irracional” (Valdano 1999, 77). Para Valdano en la época colonial “prácticamente no había manifestación pública de la vida colonial que no estuviera impregnada de ese solemne estiramiento típico del barroco que todo lo convertía en un laberinto de simbología y convencionalismo” (Valdano 1999, 81). Este movimiento del arte, al conectarse con el arte indígena, germinó una diversidad expresiva en América que se expresa sobre todo en el arte popular, y que teóricos como Carlos Monsiváis han denominado el neobarroco latinoamericano como la puesta en escena compuesta de mil sensibilidades, donde actúa el barroco con el miedo a los espacios vacíos, el estallido complaciente de la forma, la recreación de lo humano como paisaje de la Naturaleza orgánica, y en todo el momento el caos que hace las veces de rechazo a la homogeneidad, y sus falsas armonías (Monsiváis 1994, 299-310).

El fenómeno de lo barroco es bastante amplio y diverso tanto en España como en Latinoamérica, sin embargo lo expresado antes sirve para entender como dejó huellas en las expresiones artísticas actuales y que las podemos rastrear la película de Miele y su puesta en escena, un neo-barroco latinoamericano dentro de la sobriedad minimalista que por otro lado representa la gran sala aeroportuaria. Para Valdano, la paradoja del barroco americano radica en que su creador “al negarse se afirma, al esconderse se encuentra, al engañarse de desengaña, al disfrazarse se descubre y redescubre” (Valdano 2006, 82).

Al hablar del barroco y el cine, no se puede olvidar a Federico Fellini cuya filmografía generó el membrete de “feliniano”, término usado como sinónimo de la estética barroca de exceso (Quintana 2011, 73). Este célebre director inició su carrera como dibujante de caricaturas con un característico trazo grueso, una concepción que luego perdurará en sus personajes, cuya sobredimensión de sus rasgos físicos le daban mucha expresión (Quintana 2011, 8). Considerado uno de los grandes de la época dorada del cine italiano fue influido por el arte circense luego de que su padre lo llevara a ver un espectáculo, y eso lo marcaría en sus diferentes puestas en escena cargadas de elementos ilusionistas y deliberadamente artificiales, escenografías de mundos teatrales excesivos y

poéticos. Fellini fue un director que gustaba de las escenas multitudinarias, de fiestas, desfiles, procesiones y bacanales. Sus vestuarios maquillajes y utilería reflejaban ese mundo interior de los personajes fellinianos. Fellini es una fuerte influencia en Fernando Miele y esto se observa en su composición escenográfica de Prometeo Deportado, lo que destacaré más adelante.

## **Capítulo 3**

Una puesta en escena “en construcción”

Aquí analizaremos las puestas en escena de ciertas escenas y secuencias de dos películas muy significativas posteriores a creación de la ley del cine y la creación del Consejo Nacional de Cine, como se explicó en el capítulo uno. Cabe mencionar que las dos cintas a analizar corresponden a dos realizadores que provienen de las dos ciudades y las dos regiones más pobladas del Ecuador, tanto de la Costa como de la Sierra. Eso nos da un espectro más amplio de análisis que permite ver las influencias y corrientes que corresponden a estas dos películas, y cuyos realizadores hicieron un claro ejercicio intertextual. Ambas cintas, diferentes en sus puestas en escena, tienen un rasgo en común y es el tratamiento a la identidad nacional. La guerra contra el Perú y la migración son dos aspectos que con el uso de la semiótica, el ejercicio de la intertextualidad y el análisis del cine arrojan interesantes aportes.

### **3.1 Mono con Gallinas**

#### **3.1.1 Guerra dentro del realismo histórico**

Como se explicó en el primer capítulo, la película *Mono con Gallinas*, del director Alfredo León está ambientada en el Ecuador de principios de la década del cuarenta y fue inspirada en un testimonio del tío abuelo del director, un combatiente de la guerra que fue tomado prisionero por las tropas peruanas. A este tipo de películas se las denomina films de época, porque recrean vestuarios, acciones, y se buscan escenografías de años o décadas pasadas. Es importante en estas cintas la rigurosidad de la investigación en el diseño de producción, es decir en la construcción de escenarios y utilería para no traicionar el sentido de veracidad ni el de naturalidad de la historia.

Como cinta histórica su montaje está basada en lo que Ramón Carmona citando al crítico de cine norteamericano Noel Burch denominó “Modo de Representación Institucional” M.R.I. (Carmona 2010, 139). Es decir, considero que la tiene referencias del cine clásico de Porter y Griffith, donde los personajes se mueven por un espacio pictórico habitable. En términos cinematográficos esto se aplica al proceso de montaje



de una historia, a la pega de las tomas, donde el M. R. I tiene el interés de “que el espectador las perciba como una continuidad espacio temporal lineal, transparente y sin rupturas” (Carmona 2010, 140). Carmona sugiere que esta es la raíz del cine americano que se convirtió en una directriz implícita e interiorizada por los cineastas y los técnicos, en el seno de los grandes estudios cinematográficos, al igual que Bordwell.

Carmona citando a Burch afirma el hecho de hacer invisible por artificio, lo que no era natural para convencer al espectador de que se podía fragmentar el espacio profílmico y poder constituir un espacio mentalmente continuo. “Este tipo de montaje evita desorientar al espectador y hace invisible los artificios lo que permite alcanzar esa ilusión de continuidad” (Carmona 2010, 140). Carmona pone como ejemplo cualquier secuencia en la que haya una interlocución de dos personas donde un cineasta conectado con esta tendencia propone un plano con contraplano, de las mismas características simétricas y con la correspondencia en las miradas, es decir si un actor mira hacia la izquierda, en el siguiente plano el actor debería mirar hacia la derecha. De esa manera el espectador está curioso de ver lo que el actor está mirando, y esto en cine se llama *raccord* de mirada, parte fundamental del cine narrativo. Si un cineasta en un diálogo entre dos personajes propusiera un primer plano para el uno mirando hacia la derecha y luego un plano general para el otro actor mirando también hacia la derecha, el ojo del espectador lo sentiría como algo extraño, algo ilógico. Pero es evidente que esto puede ser usado como una herramienta expresiva en cineastas experimentales como lo fue en su época Jean Luc Godard.

Cuando hay una naturalidad de los cortes, es decir, correspondencia en las miradas de los personajes de plano a plano, y lógica de tiempo y espacio, hablamos de una continuidad perceptiva, o una invisibilidad de la puesta en escena (Carmona 2010, 142). Esta es una cualidad de *Mono con Gallinas* y la podemos sentir en todo el filme, con cortes que no incomodan. Ante esto el director Alfredo León, en conversación personal manifiesta que la construcción de ese tipo de realización “clásica” fue una decisión consciente tomada desde la escritura del guion. La historia, de crecimiento, requirió conocer al personaje en su infancia, en su fragilidad dentro de su comodidad para luego entender y compartir las decisiones que va tomando en el camino.

La historia la marcamos en tres momentos metafóricos de la vida de un ser humano. La primera parte en Quito era la infancia en donde uno no entiende muy bien algunas cosas y

los pequeños problemas parecen ser enormes. Luego la parte del campamento ecuatoriano siendo esta la más inestable y desconocida, la cual refleja la adolescencia; es cuando nos enfrentamos a la vida solos y sin tanta comodidad. Finalmente la parte dentro del campamento peruano donde el personaje es un prisionero, esta en realidad refleja la adultez. (León, 2015)

Las consideraciones técnicas que el equipo de dirección y fotografía de esta película tomaron la imagen y el sonido utilizando una estética clásica, con una cámara más estable, estática, sobre un soporte fijo y con movimientos controlados para la fase de la niñez del personaje. La segunda parte se realiza con cámara al hombro y algo más inestable con más luz natural y con mucho más ambiente sonoro (sonido de la selva, y del armamento), para la juventud. Y la tercera parte es una combinación de las dos. Los cortes son más duros y marcados en la parte del entorno y toda la construcción en la película está pensada como una pirámide donde la cima es el momento del ataque de los peruanos y de ahí para atrás es un crescendo constante de inestabilidad. La dirección se aleja de lo clásico y cómodo que aparecía al principio para terminar en el vértigo del escape (León 2015).

En cuestión a planos y contraplanos para narrar la interacción entre dos personajes, pongo por ejemplo la escena en que Dolores, la enfermera peruana que cura a Jorge con un paño, mientras se ve que entre los dos hay un flirteo. Esta escena tiene similares características a una puesta en escena M.R.I. como se explicó anteriormente. Esta misma visualidad se puede observar en la película *Casablanca*, (1h 42 min, 1942) un clásico del cine estadounidense, en la cual hay varias escenas en las que Rick, el protagonista interactúa con Ilsa, su ex pareja. Entre ellos se mantiene el plano y el contraplano, respetando las proporciones del plano para que no se sienta ningún salto abrupto y así haya fluidez visual. Frente a esto León explica:

Soy un amante del cine clásico y considero que las técnicas cinematográficas mientras más invisibles sean funcionan mejor. No soy partidario de mover la cámara innecesariamente ni de la necesidad de ser efectista. La historia es lo importante y las emociones que esta puede generar en el espectador. Lo demás debe estar para sumar a esta idea, nada más (León, 2015).

### **3.1.2 La mirada indiscreta**

Por otro lado, el personaje principal es Jorge, un chico de alrededor de 19 años obligado a estudiar por presión de sus padres, pero él está más preocupado en las cosas

de su edad, la relación con los amigos y conquistar a una chica. Vamos a analizar una de las secuencias de la película. Una metodología que aplicaremos es la segmentación, según Carmona, la cual consiste en dividir la linealidad del film en unidades que puede ser entendidas como unidades significativas. “Luego estas unidades se subdividirán en otras y estas últimas en otras hasta llegar a las que consideramos mínimas” (Carmona 2010, 72). Carmona habla de la sintaxis fílmica, es decir que dentro del lenguaje del cine, aparecen los puntos, comas, puntos aparte. En el lenguaje de la imagen serían: el episodio, la secuencia, escena, el plano y finalmente el fotograma.

En la cinta *Mono con Gallinas* escogeré la secuencia de Jorge en la casa de su mejor amigo, cuando siente el deseo de observar a su hermana. Primero Jorge mira a una mujer rezando y luego camina hacia otra habitación para husmear en otra puerta a la chica que se coloca las medias de seda blanca lentamente. La chica, interpretada por Pamela Cortés, se sube sus pantis en una acción que despierta el interés sexual del personaje. La escena representa la lívido juvenil que le fomenta a cometer un acto indiscreto: mirar a una mujer a escondidas.

Los planos con sus respectivos encuadres que observaremos serán los de Jorge (el observador) y los de la chica (la observada) que se relacionan en un montaje paralelo. Primero Jorge asoma su rostro en un PP, (Primer plano), luego viene el plano de ella colocándose su media poco a poco en Plano Americano. Mientras el rostro de Jorge la mira y conservamos el mismo tamaño del plano, es decir un Primer plano. Ella se acerca en un Plano medio con un ligero *Tilt up*, es decir la cámara sube destacando la forma de la pierna de la chica. Volvemos al plano de Jorge que termina diciendo: “Es el mejor día de mi vida”.

La cinta con la que compararemos primero es con *Malena* (Tornatore 1h 49 min, 2000). Esta cinta ambientada en Castelletto, una pequeña villa de Sicilia, durante la Segunda Guerra Mundial, cuenta la historia de Renato Amoroso, un niño de trece años que vive con sus padres y hermanas mayores, y que en las tardes se detiene para observar a una bella joven de 27 años, *Malena* casada con Nino Scordia que fue enviado a África tras la declaración de guerra de Italia. En un acto de arrebatado adolescente Renato se va a su casa para observar por la rendija de la puerta a *Malena* bañándose desnuda, con el agua de un tarro poco a poco. En ambas películas observamos a nivel

fotográfico que la textura del color de la imagen en relación con *Mono con Gallinas* con frecuencia tiende hacia lo amarillento y café oscuro. Son colores que se asocian más a lo cálido que a lo frío, más al sepia, y que nos refiere al recuerdo y la memoria. En *Mono con Gallinas*, la luz fuerte, muy potente, ingresa por la ventana y es tamizada por la cortina generando una luz suave que da contorno al cuerpo de la mujer, un aura que se usa mucho como efecto fotográfico para destacar su figura. En la cinta *Malena*, la luz generada con las lámparas de aceite con las velas produce una luz más amarillenta y naranja. En las dos vemos los negros marcados, un alto contraste que genera mayor dramatismo en la escena.

En este ejemplo, la luz cálida es generada por la lámpara de aceite que ilumina el cuerpo exuberante y mojado de *Malena* cuya piel es dorada e iluminada. Renato mira atónito casi como una alucinación impotente de hacer algo, mientras ella se coloca un poco limón sobre sus senos. Los planos tienen cierta diferencia en este caso, pues la mirada del niño se resuelve con un plano detalle de su ojo con el marco de la rendija. En cambio los planos de *Malena* se resuelven en un Plano General primero y después un Plano Medio. En cuanto a las dos mujeres vemos Planos Generales para la mujer que se van cerrando de a poco para destacar en *Malena* sus senos, y en la chica de *Mono con Gallinas* su pierna cubierta con las medias de seda. Por su parte, el *raccord* de mirada dentro del encuadre es igual. Tanto la mirada de Renato como la de Jorge está hacia la derecha, y como correspondencia los encuadres de las mujeres obliga a que sus cuerpos estén hacia la izquierda. Es la continuidad invisible de la que hablamos anteriormente.

Otra cinta que deseo compararla es con *El Lector de Stephen Daldry* (*Daldry 2h 4 min*, 2008) en la que también vemos una acción parecida. Ambientada en la Alemania de post guerra de los cincuenta cuenta la historia de Michael Berg, un chico de quince años que pierde el conocimiento mientras regresa del colegio. Hanna Schmitz (Kate Winslet), una mujer seria y reservada que le dobla la edad, lo recoge y lo lleva a su casa. La secuencia a analizar será cuando Michael luego de curarse de su enfermedad decide regresar con un ramo de flores para agradecer a Hanna. La mujer bastante indiferente le agradece y le dice que espere afuera de su departamento mientras ella se cambia, pues saldrán juntos. Michael obedece, pero su interés juvenil hace que la mire indiscretamente. Michael la ve colocarse una media de seda en una secuencia parecida al

de *Mono con Gallinas* (Plano medio corto) y con el encuadre y *raccord* de mirada continuo. De la misma manera Hanna está a la izquierda del encuadre y coloca su pierna sobre un soporte (Plano Medio) que tiene un ligero *Tilt up* (elevación de la cámara) hasta ver el rostro de la mujer nuevamente en un Plano Medio.

En la escena en cuestión de *El Lector*, la luz que recibe el cuerpo de Hanna es muy suave y proviene también de la ventana pero es menos intensa, es más difuminada y por ende hay menos contraste. El color del ambiente de la escena tiende más al rosado cálido. Como se observa, la luz tiene ciertas variaciones sin ser muy marcadas. Cabe mencionar que el erotismo de *Mono con Gallinas* es más ligero, más cándido si lo comparamos con el de *Malena*, mas provocador pues hay la desnudez de la protagonista. Está claro que hablamos de tres diferentes protagonismos de la mujer en las tres cintas, pues en *Malena* y en *El Lector* las actrices son principales, mientras que en *Mono con Gallinas* es un personaje de reparto. Las historias tienen diferentes intensiones narrativas, con historias de transformación personal dentro del ambiente de guerra.

Como se observa, son tres escenas similares en lo narrativo con pequeñas diferencias en sus puestas en escena, lo que me habla de un ejercicio de intertextualidad que hizo León con este tipo de cine de corte clásico y de época.

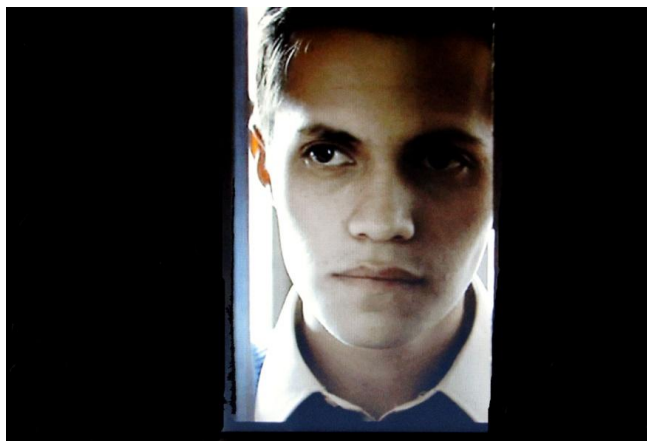


Imagen # 7

Fotograma: Jorge en *Mono con Gallinas*. Alfredo León. 2013. Imdb



Imagen # 8

Fotograma: Jorge mira a chica en *Mono con Gallina*. Alfredo León. 2013. Imdb

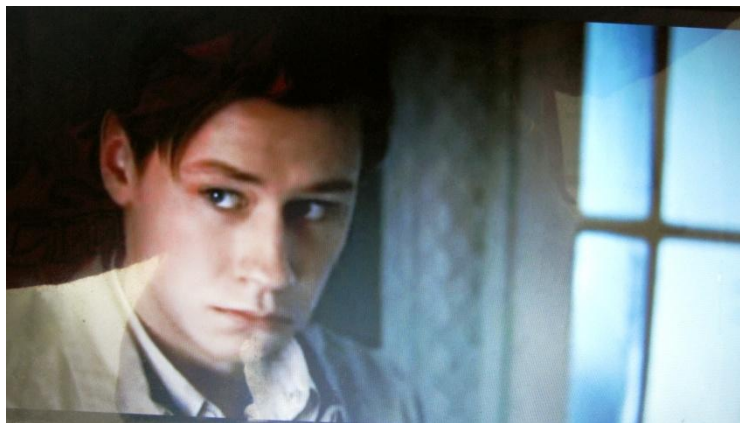
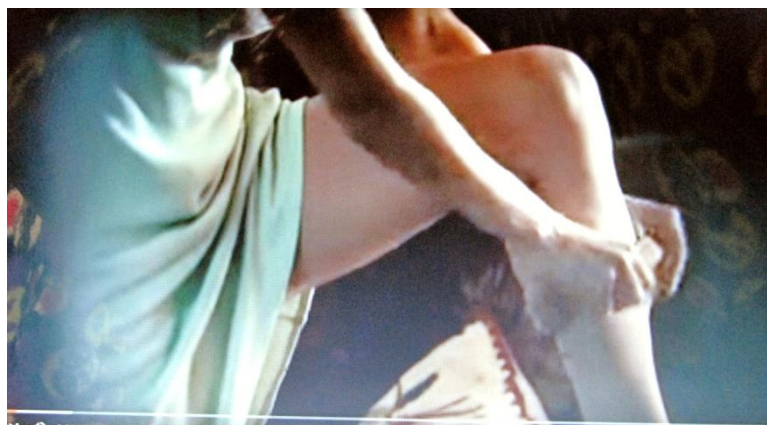


Imagen # 9

Fotograma: Michael mira a Hanna. *El Lector*. Stephen Daldry. 2008. Imdb



Imagen# 10

Fotograma: Hanna se sube las pantis. *El Lector*. Stephen Daldry. 2008. Imdb

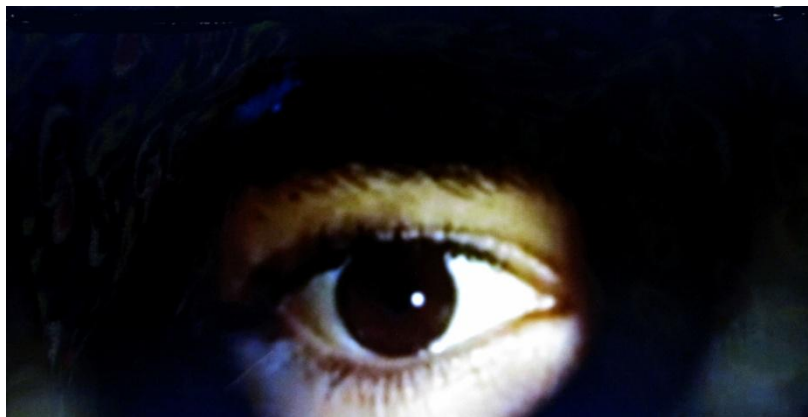


Imagen # 11

**Fotograma: Mirada indiscreta de Renato. *Malena*. Giuseppe Tornatore. 2000. Imdb**



Imagen # 12

**Fotograma: Malena se baña desnuda. *Malena*. Giuseppe Tornatore. 2000. Imdb**

Frente a esto, León manifiesta que la cinta *Malena* lo influyó, aunque no de manera consciente. Sobre todo con el elemento de imaginación mezclado con voyerismo que se quiso buscar en esta escena en particular. “Si nos fijamos en la luz que le da a la chica y al lugar que espía Jorge es mucho más cálida y lateral que la luz del pasillo donde ellos estuvieron hace pocos segundos, es porque quizás así es como Jorge lo ve” (León, 2015) La decisión de que no haya continuidad de luz en esos espacios sirvió para reflejar cómo Jorge vivió y percibió ese momento, y no necesariamente como sería de forma realista, asegura León.

Seguimos explorando el movimiento de cámara y encuadre. Recordemos que Jorge, una vez expulsado de la casa de sus padres, se dirige hacia la estación de tren donde está su amigo que cuida de una bodega. Vemos que en un gran plano (Plano general) Jorge llega a la estación con su uniforme del colegio. Camina por la riel



mientras que la cámara se eleva con una grúa para lograr un plano panorámico con cierta perspectiva que visualiza al tren antiguo botando fumarolas de vapor por los lados, los indígenas con sus borregos transitando y Jorge caminando con dificultad por la riel hacia el fondo.



Imagen # 13

**Fotograma: Plano con grúa I. *Mono con Gallinas*. Alfredo León. 2013. Imdb**



Imagen # 14

**Fotograma: Plano con grúa II. *Mono con Gallinas*. Alfredo León. 2013. Imdb**

A nivel connotativo según Barthes, el tren dentro de la película recrea el símbolo del desarrollo del país que unía la Sierra con la Costa, pero para el personaje su vínculo es diferente pues es un elemento de fuga, de evasión de su realidad. Le permite conectarse con sus deseos de viaje y por ende de transformación. El plano en cuestión y su intención lo compraremos con dos planos similares de dos cintas muy representativas.



Una de las más clásicas es *Lo que el viento se llevó* (1939), película de Hollywood del cine de los años cuarenta y un referente histórico importante del cine mundial. Esta cinta, ambientada en la Guerra de secesión en Estados Unidos, cuenta la historia de Scarlet, una joven bella rodeada de lujos enamorada de un hombre comprometido con su prima. Scarlet se ve en un aprieto al atender a su prima que esta próxima a dar a luz, y se ve en la necesidad de buscar a un doctor en la ciudad pero en plena guerra. Scarlet llega al lugar donde se supone encontrará el doctor y mira asombrada algo que la impacta en Plano Medio. Luego vemos un Plano General de ella con algunos muertos postrados sobre la riel del tren y poco a poco la cámara se va alejando de ella y elevándose en ascensor para obtener una perspectiva (Plano Panorámico) de los miles de muertos de la guerra sobre las rieles del tren y Scarlet caminando entre ellos desesperada. Sin duda esta manera de construir este plano y su intensión ha sido un referente de muchas películas.

Otra toma parecida ocurre en la no menos famosa cinta *Hasta que llegó su hora* (1969), del director Sergio Leone, donde vemos a al personaje de Jill McBain, una mujer que llega en tren a un poblado del oeste norteamericano donde lo espera quien será su nuevo esposo, pero una banda de matones lo ha asesinado anteriormente. El plano muestra a un tren acercándose a la cámara en Plano Abierto hasta que la máquina se detiene en un encuadre frontal. Luego, la cámara se desplaza hacia la izquierda a la vez que se eleva hacia arriba con lo que observamos una toma con perspectiva el tren en su totalidad y el mundo arquetípico del *western*, el ganado en un vagón, y varios andamios de madera junto a gente de la época y la fumarola de vapor que sale de la maquinaria.

Este tipo de planos es posible en la cinematografía gracias a un soporte sobre una grúa alza carros y que permite mover la cámara verticalmente, horizontalmente o en una combinación de ambos movimientos. Se los utiliza en el cine como planos de contexto, es decir “editado al comienzo de una escena o cada vez que se presenta un escenario clave” (Mercado 2011,185). Estos planos desean mostrar territorios extensos dentro de los personajes que deberán transitar, un proceso que muchas veces resultará conflictivo.

Frente a este plano específico León comenta que la principal referencia fue con la cinta *Volver al Futuro* (Zemeckis 2 h, 1985) y esa idea de empezar con el personaje moverse hacia arriba y descubrir un espacio inmenso mientras el protagonista se adentra

en algo nuevo. En ese momento de la película Jorge está dejando, quizás sin ser del todo consciente, su vida y su lugar para ir a buscar algo nuevo. Es un plano con mucha información en el que en cierto momento la cámara se empieza a alejar para dejar a Jorge pequeño (León, 2015).

Por tal razón, estas escenas mencionadas tienen construcciones parecidas tanto en su encuadre, movimiento de cámara e iluminación. Las puestas en escena de estas películas son de tipo objetivo, más próxima al M.R.I que se mencionó anteriormente.

### 3.1.3 El género bélico y el drama

Debo mencionar el género al que pertenece *Mono con Gallinas*. Desde que nació el cine, los géneros cinematográficos han servido como estrategia de mercado para aproximar a los espectadores a un estilo de cinta que desean ver en la pantalla. En nuestro siglo no existen géneros puros, pues en todos se mezcla el melodrama, la comedia, el *western* y la guerra, entre otros. Esto es un ejemplo de lo que es intertextualidad en el cine de la que habla Kristeva, en donde los estilos se van alimentando unos de otros formando una larga red de textos. De todas maneras reconocemos que el cine bélico es un género histórico donde los personajes se ven envueltos en cruentas guerras en las que predominan la violencia descarnada y la lucha por la vida. Este género ha sido desde la invención del cine, un medio que ha permitido criticar la guerra, y en otra justificarla con intervenciones militares de una nación a otra, y ayudar a subir el ánimo y el patriotismo de las poblaciones en disputa.

El cine bélico siempre ha tenido detrás una importante carga ideológica a favor del sistema simbólico de un gobierno, como *Octubre* (Eisenstein 2h 22 min 1928) o *El Acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein. Podría manifestar que *Mono con Gallinas* es un melodrama bélico, una historia de amor imposible dentro de un conflicto armado.

Para su director Alfredo León, una cinta bélica referencial fue *El Gran Escape*, de John Sturges, (2h 53 min, 1963) la cual expone la vida de un grupo de oficiales ingleses y norteamericanos prisioneros en un campo de concentración nazi, que se proponen organizar una fuga masiva mediante túneles. En esta cinta, tomando la categoría de Eco, podemos observar ‘Semas’ que influyeron en León.



Imagen # 15

**Fotograma: Roger Barlet Big X. *El gran Escape*. Jhon Sturges.1963.**

Este personaje es Roger Barlet Big X, autoridad máxima de los militares norteamericanos prisioneros y que planea el escape del campamento. Un rasgo muy significativo es su cicatriz en el ojo derecho. Es una herida que ayuda a crear rudeza en el rostro del personaje, una marca de guerra de un militar prisionero, al igual que el personaje de Hugo en la cinta *Mono con gallinas*, que nos muestra las secuelas de un soldado combatiente.

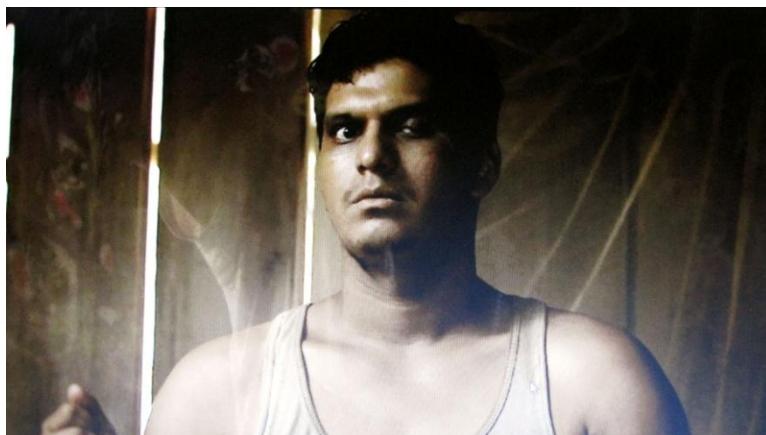


Imagen # 16

**Fotograma: Hugo y su herida en el ojo. *Mono con Gallinas*. Alfredo León. 2013. Imdb**

Luego de la retirada de las tropas de Estados Unidos en la guerra de Vietnam no duraron en llegar películas del héroe americano que acaba con las tropas asiáticas de manera estoica como reconocida película *Rambo* (Ted Kotchef 1h 37 min, 1982). Pese a

eso, aparecieron varias películas críticas de las cintas bélicas de directores americanos como en *Apocalypse Now*, (Francis F. Coppola 1979, 4h 49 min) contrarias a la política militar norteamericana y delirantes al exponer un combate que presupone su única derrota militar en su historia. Trata la vida del Capitán Willard un oficial de los servicios de inteligencia del ejército estadounidense al que se le ha encomendado en Camboya la peligrosa misión de eliminar a Kurtz, un coronel renegado quien se ha vuelto loco. Es importante mencionar estas cintas, pues crearon el marco del que León se nutrió para elaborar su película.

### **3.1.5 Naturalismo industrial**

El estilo de iluminación y color en *Mono con gallinas* ha sido influenciado por la iluminación de tipo ‘naturalista’ pero potenciado con la industrialización del cine norteamericano. Es un estilo que se ha construido con la ayuda de varias vertientes del cine europeo en diferentes décadas del cine, pero con la suma de la gran técnica e infraestructura que le permiten los presupuestos de Hollywood. En ella ha predominado el *Studio Style*, una iluminación que modela y realza los rostros de las grandes estrellas, son imágenes con mucho volumen y con calidez como se dijo en páginas pasadas.

Este tipo de luz la observamos en la secuencia del Capitán Willard en *Apocalypse Now* (Coppola, 4h 49 min, 1979) mientras en voz en off escuchamos acerca de su larga permanencia en Saigón en estado de ebriedad. Al principio se ve una iluminación naturalista, es decir no es expresiva sino que va con la lógica de la luz solar suave y amarillenta que ingresa por su cuarto a través de las persianas horizontales. Luego, poco a poco se va haciendo más oscura para que sobresalgan las luces de las lámparas sobre los veladores. Finalmente se hace fría mientras se acerca la noche, es decir azulada y con presencia de negros y grises, lo que induce en la psicología del personaje, un teniente al borde de la locura encerrado en su cuarto día y noche. La secuencia termina con un plano de él acostado mirando al suelo mientras arriba la hélice del ventilador sigue girando.

Algo parecido a nivel de iluminación observamos en *Mono con Gallinas* y su intención psicológica. Los soldados ecuatorianos arriban al campamento Huachi por canoa. Allí el verdor de la selva, y el color de sus rostros es más intenso, cálido, así

como el sonido de la jungla que es muy envolvente. Pero cuando el campamento comienza a vivir las penurias porque no llegan las provisiones y el hambre se comienza a sentir, las tonalidades de los colores se van tornando grises y azuladas. La escena cumbre de esta iluminación contrastada y fría es la que vemos en el interior del campamento a horas de la tarde, cuando Jorge yace herido sobre la hamaca y su amigo Bubo también está a punto de morir tirado sobre el suelo. El dramatismo crece porque los soldados peruanos ingresan armados al campamento y vemos a Jorge agónico luchando por sobrevivir. Bubo, su amigo de aventuras, es asesinado de un disparo y Jorge llora desconsolado sin saber su destino. La escena es gélida, con mayor presencia de grises y azules que nos transmiten la desesperanza y el desconsuelo de los personajes.

En el código cultural de Barthes, la sociedad occidental acepta ciertas convenciones con respecto a los colores. Cuando hablamos de tonalidades al rojo lo asociamos con el color del calor, el infierno y la violencia. Por su parte el azul al frío, a lo celestial y lo sereno; sin que esto sea una regla o una generalización en el arte, son convenciones culturales que los cineastas utilizan a menudo para transmitir emociones. Si la historia es melancólica, triste, se elige una paleta de color en la que predominen los tonos ocres, fríos, como el azul, el marrón, el gris, el pardo, verde oscuro. Y si es alegre y vitalista, en el caso de una comedia, se utilizan los amarillos, rojos intensos, verdes suaves. Esta acepción está ampliamente aceptada en el mundo occidental y una de las razones pudiera ser la larga tradición de imágenes producidas por la religión judeo cristiana en sus oleos donde se ha asociado al rojo con el fuego del infierno mientras que el azul al cielo y a Dios.

León comenta que el cine clásico y un libro de fotografías en blanco y negro de los años cuarenta fueron la primera referencia para pensar el color en esta cinta. A partir de ello surgió la idea de jugar con la desaturación y el alto contraste en la imagen, ya que de ese modo se aportaba a la época y los elementos de arte, como vestuario y escenografía cobraban una vida particular. León empieza con una iluminación cálida que otorga mucho volumen de los personajes pero con colores pálidos. El tono de luz es cálido y da la sensación de limpieza y que se va transformando poco a poco según las necesidades dramáticas; esta iluminación también la observamos en la película de Coppola como se explicó antes. En cuanto al color, se la observa menos brillante y con la desaturación,

nos recuerda cintas de Hollywood clásico, como *El Gran escape*, cinta de colores cálidos y uniformes.

### 3.1.6 El héroe, su mito

Al hablar del trasfondo ideológico de la cinta *Mono con Gallinas*, la historia topa ciertos convencionalismos en el género bélico y el drama romántico más próximo al de los grandes estudios. La relación de un amor prohibido sirve para la transformación del personaje, esto dentro de un contexto de guerra, lo cual sirve de contrapunto a la dureza de la guerra. Una cinta referencial con este aspecto es sin duda *Casablanca* (Curtis 1h 42 min 1942), la cual trata una historia de amor dentro de la Segunda Guerra Mundial. *Casablanca* es una ciudad marroquí que sirve de refugio mientras dura la ocupación nazi. Allí varios extranjeros aguardaban con la esperanza de viajar primero a Portugal y después a Estados Unidos huyendo de la persecución. Fue filmada en una época donde Hollywood buscaba historias que elevaran la moral de Norteamérica, luego del ataque que sufriera el fuerte militar de *Pearl Harbor* en el Pacífico. Las autoridades de *CasaBlanca* entendieron, al ver el proyecto, que se veía a Estados Unidos como un gran refugio para los oprimidos y eso posibilitó su rodaje (Hernández 2012).

Otra película referencial es *El gran desfile* (King Vidor, 2h 31 min, 1925), con una premisa similar a *Mono con Gallinas*. Trata la vida de Jim, un niño rico que nunca ha trabajado, pero que cuando estalla la Primera Guerra Mundial, es presionado por su novia para alistarse junto a otros dos jóvenes, Bull y Slim. Cuando llegan a Francia se dan cuenta de que la guerra no es lo que esperaban, e incluso él pierde una de sus extremidades. Es una película silente cuya estética la convirtió enseguida en todo un clásico del cine bélico con altísima audiencia para esa época (Roch 2008, 40).

La cinta *Mono con Gallinas* es la primera película ecuatoriana que topa el tema del conflicto con el Perú y donde se revela la precaria infraestructura del ejército ecuatoriano en la batalla de 1941. Por ejemplo el teniente Flores agarra las municiones casi agotadas de una caja, a lo que se suma la mala puntería que tienen los soldados nacionales sin mostrar ninguna mejora. La cinta toca la sensibilidad de la fuerza militar ecuatoriana de esa época y o da ciertas señales por las que se perdió la guerra. El teniente Flores no vacila en decir que los ecuatorianos estamos listos para matar a cuatro

peruanos, una frase que repite el tío abuelo del director en una entrevista que sirvió de referencia para hacer esta cinta. Una frase irreal utilizada por los altos mandos para animar al combate y despistar a la tropa ecuatoriana de su desesperante realidad.

Como se vio en el anterior capítulo, la relación entre Jorge y Dolores matiza la historia de la guerra con otras sensaciones, pero también pone en duda el imaginario de nación y el verdadero sentido de las fronteras, pues se confrontan los sentimientos humanos que no entienden de las dimensiones políticas de una división territorial. Se podría decir que la historia no exagera ningún patriotismo como el que promueve *Casablanca*, o una más actual como *Pearl Harbor* (Michael Bay, 3h 4 min, 2001), sino que hace una radiografía de la derrota militar y una reflexión crítica de la guerra, que sin ser profunda, sirve para conocer sus verdaderos límites.

Por su parte, la película *El gran escape* (John Sturges, 2h 53 min, 1963) muestra la espectacular huida de militares de un campamento nazi mediante un túnel, aunque finalmente la mayoría son capturados. Unos son asesinados y otros devueltos al campamento nazi haciendo infructuoso su deseo de escapar. En *Mono con gallinas* también es inútil ese deseo de escapar, pues la guerra ha concluido y uno de los dos sobrevivientes en el intento de fuga es asesinado. Sin embargo, la secuencia final sirve para tomar venganza con la muerte del estratega militar peruano el Suboficial Mario y también como resultado la supervivencia del protagonista. Es una concesión al público, ya que luego del miedo que supone la muerte de Jorge, viene la sensación de alivio cuando no se cumple dicha anticipación. Con esta concesión León lo que logra es la ‘*catarsis*’ del espectador, término creado por Aristóteles en su libro *Arte Poética* y a la cual se la ha interpretado como purgación de los males que también se llevan a cabo en los espectadores. Es decir, en el desenlace de la historia el espectador experimenta una liberación cuando las fatalidades de una tragedia han sido finalmente vengadas, es un cierto alivio que le permite respirar tranquilo. (Aristóteles, citado en Taboada 2013)

La última frase que le manifiesta el Teniente Ponce a Jorge es: “entiendo lo que hizo, es el deber de todo soldado, tiene suerte de estar vivo”. A nivel connotativo como dice Barthes, esta línea de diálogo (que es parte de la puesta en escena) manifiesta un reconocimiento al soldado ecuatoriano por su valentía, que no se va con las manos

vacías. Tiene en sus manos la sangre de la venganza no solo de quien invadió su tierra, sino de quien mató a sus amigos, Bubo y Hugo.

Además de estas palabras y en toda la secuencia final, se desea proyectar desde lo dramático y escénico un ‘héroe’. Carl Jung menciona al ‘héroe’ como un arquetipo en sus teorías del inconsciente colectivo. Según este psiquiatra suizo, la sociedad modela ciertos arquetipos que nacen espontáneamente en todos los grupos humanos, como el ‘héroe’, que tiene una implicación psicológica en el anhelo de una identidad colectiva (Jung 1995, 110).

Jung comenta que los mitos del héroe los hemos encontrado en Grecia, Roma, la Edad Media y el lejano Oriente. En todas las poblaciones hay rasgos comunes, pese a ser desarrolladas en diferentes espacios sin conexión. El ‘héroe’, a decir de Jung, tiene importancia tanto para el individuo como para la sociedad y cuya función especial es “desarrollar la conciencia del ego individual- que se dé cuenta de su propia fuerza y debilidad- de una fuerza que le pertrechará para las arduas tareas con las que se enfrentara a la vida” (Jung 1995, 112).

“Cuando ya el individuo haya superado la prueba inicial y pueda entrar en la fase madura de la vida, el mito del héroe perderá su importancia. La muerte simbólica del héroe se convierte, por así decir, en el arribo de la madurez” (Jung 1995, 112). Pese a que Jorge no muere, en la cinta vemos que es un chico inmaduro, rebelde de sus padres, despreocupado de la vida, y que además no tiene la mujer que desea, así como tampoco puntería con la resortera. Su identidad, que se ve frágil en la caracterización, también se reproduce en el famélico ejército que derivó en una guerra perdida. Pero Jorge va transformándose hasta crear una identidad valiente que puede disparar con acierto. Termina la cinta de manera optimista, con la vida y la labor cumplida del héroe que ha vencido los obstáculos e incluso tuvo el afecto de una mujer en su aventura con un beso, algo que buscó desde el principio. Se expresan con él ciertos deseos de una nación, la de una comunidad imaginada, terminología de Benedict Anderson de la que hablamos en el primer capítulo, la de ‘un héroe ecuatoriano’.

Las palabras del teniente Ponce de “tiene suerte de estar vivo”, me refieren nuevamente a nivel connotativo y tomando la categoría de Jung, a que Jorge ha gozado del favor de los dioses en su travesía, parte fundamental del mito para convertirse en



hombre. Para León la estructura del héroe sí fue una base para su película. Así personajes como Bubo y la misma enfermera Dolores nacen de los personajes propuestos por Josep Campbell como el bufón y la princesa<sup>3</sup>, sin que esto haya afectado a la libertad adoptada en la escritura. “Tenía claro desde el inicio que esto sería una historia de crecimiento, pero no quería que la estructura del héroe sea lo que de la forma a la historia sino que sea la historia real en la que está basada la película la que guíe el camino y el desenlace” (León, 2015).

*Mono con gallinas* es una historia de romance dentro de un drama épico que lleva en sus moléculas ciertas características del cine norteamericano bélico y mítico como *Los Cuatro Jinetes de la Apocalipsis* (Vincente Minnelli 2h 33 min, 1962) o *El Gran Desfile*. “La guerra es una amenaza destructiva pero necesaria, el desarme es atractivo, como a la larga, desastroso. El conflicto puede, además, transformar a jóvenes malcriados en auténticos héroes, jóvenes que cumplen su destino” (Roch 2008, 42). Sin duda la última secuencia, la de Jorge observando los soldados de plástico, nos lleva a esa idea. La guerra en la realidad es cruel y diferente a como se la percibe cuando es un juego de niños.

Por otro lado *Mono con Gallinas* muestra al ejército peruano compasivo con la vida del enemigo. Dolores, la enfermera, es muy caritativa en los cuidados de los prisioneros, el soldado peruano comparte juegos para pasar el tiempo con los ecuatorianos, y al final Jorge no es asesinado gozando de una extraña piedad del suboficial. Se construye un modelo diferente al creado por los medios de comunicación ecuatorianos por causa de la guerra y que se abordaron en el primer capítulo. Son decisiones conscientes las del director de elevar la moral de los ecuatorianos con las decisiones narrativas y visuales en la puesta en escena relacionadas al héroe de esta película. Así como no promover el sentimiento anti peruano ni bélico en el que pudo caer esta cinta fácilmente. Esta sensación de heridas cerradas está más acorde al tiempo en el que se estrena la película, en la cual las relaciones bilaterales han generado crecimiento económico en ambas.

---

<sup>3</sup> Josep Campbell fue un mitólogo y profesor estadounidense que se influenció en varios autores, entre ellos Carl Jung, para con base psicológica y antropológica escribir varia de su obra. Su escritos como *El héroe de las mil caras* analizando la mitología mundial fueron utilizados por los escritores de la industria de cine de Hollywood y del cual George Lucas con su celebre *La guerra de las Galaxias* fue el primero en declararlo manifestando que lo aplicó en su película.

### 3.1.7 La lucha de una sociedad heterogénea

Como se dijo en el capítulo segundo, gran parte del cine ecuatoriano topa inevitablemente el tema de la identidad en su narrativa que se manifiesta en la puesta en escena. *Mono con gallinas* hace cierta alusión al marcado regionalismo que existe entre costeños y serranos, pese a pertenecer a un mismo grupo que va a la guerra. Jorge le dice “guayaco”, al soldado Hugo aunque como espectadores sabemos que se les dice “monos” a los costeños y “longos” a los serranos de manera peyorativa. Hugo siempre se porta agresivo con Jorge, no desaprovecha ninguna oportunidad para fastidiarlo por ser serrano. Para Valdano el Ecuador siempre ha estado esbozado desde el centro hacia la periferia, es decir desde la capital hasta la Costa y hacia la selva, (Valdano 2006, 391) lo que generó dos regiones muy marcadas con dos polos como Quito y Guayaquil que lucharon por su independencia de manera separada y “que configuraron su estilo de vida propio, una cultura o una cosmovisión construida a partir de una experiencia vital acumulada por generaciones” (Valdano 2006, 392). Valdano explica que pese a haber nacido la república en 1830, el Ecuador era para la mayoría una irrealidad en el imaginario colectivo. Un guayaquileño se sentía guayaquileño y no ecuatoriano y de la misma manera un cuencano, entonces la unión del territorio se daría más por la decisión de los líderes que por sus habitantes, y sus costumbres arraigadas se volvían íconos de defensa.

Una escena particular es la del soldado afro que utiliza una metralleta en medio del conflicto, es el soldado Grueso. Con mucho coraje intenta detener el avance de las tropas enemigas disparando mientras que los otros soldados ecuatorianos, Jorge y Bubo creen que perdió la razón, pues no alcanzan a ver a los contrarios. La población afroecuatoriana sin duda entra como elemento clave en la película de León y le hace justicia a este grupo étnico marginado, y ubicándolos como soldados que defendieron la frontera pese a haber soportado la segregación más extrema. El escritor Juan Valdano explica que la población negra del Ecuador durante siglos pasó de ser esclava en la Audiencia de Quito, a en la segunda mitad del siglo XIX ser determinante en “las luchas

políticas del Ecuador cuando, decretada su manumisión, fue arrastrado a engrosar las huestes de caudillos ambiciosos como Urbina” (Valdano 2006, 392).

En la actualidad puede haber un desconocimiento general en el hecho de que los Afro ecuatorianos participaron en importantes gestas cívicas con Eloy Alfaro en el liberalismo, y evidentemente las guerras limítrofes con el Perú, pese a que sus condiciones de desarrollo en la provincia de Esmeraldas fueron precarias. El soldado afroecuatoriano Grueso en *Mono con Gallinas* no habla mucho en la película, pero antes de morir muestra su ira, un rostro que representa a la población más pobre usada para fines bélicos.

León comenta que en el batallón de Jorge se topa el tema del regionalismo de manera esbozada y general. El indígena, el mestizo y el negro muestran la idea de mostrar el desconocimiento que hay del uno al otro y viceversa, son culturas que no se conocen ni comprenden. Para León el soldado Grueso es distante al resto y está ahí para cumplir su trabajo. Es el más soldado de los soldados. “El hecho de que sea él quien defiende al final el territorio sí lo entiendo como algo simbólico pero no necesariamente por su raza. En el guión era otro el personaje que cumplía esa función pero luego, hablándolo con los actores, nos dimos cuenta que de todos ellos, el único que quizás estaba preparado para luchar era el Soldado Grueso. Los demás eran niños, inexpertos y aprendices. Fue una decisión dramática y no una decisión conceptual o teórica”, afirma (León, 2015).

## **3.2 Prometeo Deportado**

### **3.2.1 Un viaje suspendido**

Una experiencia personal llevó a Fernando Mieleles escribir *Prometeo Deportado* su opera prima de ficción. El director no pudo pasar el filtro que representan los inspectores de migración quienes le negaron el acceso a un país extranjero, al igual que varios compatriotas que viajaban con él. Esto le sirvió de motivo para escribir una película que bordea lo irreal, lo fantástico y con un costumbrismo crítico, entiéndase costumbrismo como una vertiente del cine que consiste en relatar los hábitos de la sociedad. La puesta en escena tiene varias características que las empezaré a inspeccionar. Primero mencionar que el escenario es una gran sala de espera en un aeropuerto internacional de

un país ficticio. Tiene una particularidad, y es que la señalética está hecha de anagramas, que podría ser interpretado como un mundo con indicaciones al revés, y en donde hora tras hora llegan decenas de pobladores de un mismo país.

Topamos primero el tema del color, donde vemos que los tonos tienden hacia temperaturas frías, como habíamos explicado anteriormente, el azul y el gris como colores predominantes nos transmiten una intención de cierta incomodidad, de no ser un hábitat cómodo. Las paredes de la sala de espera son grises, altas y poseen cierto brillo metálico, una frialdad que nos comunica ser un lugar no entrañable. Su uniformidad esquemática proyecta sobriedad, orden y una pulcritud que podrían ser asociadas a un país del primer mundo. Esto contrasta con el mundo barroco que traen los ecuatorianos en sus maletas, barroco, lleno de figuras, con adornos de colores aleatorios y caóticos. La dirección de producción estuvo a cargo de la mexicana Barbará Enríquez, de gran trayectoria en cintas mexicanas, por lo tanto proviene de un cine con avasallante producción. Este tipo de construcciones las podemos observar en cintas del cine latinoamericano como *El evangelio de las maravillas* (Ripstein 1h 52 min, 1998) de Arturo Ripstein en donde la escenografía es barroca con varios símbolos de la religión católica y la tradición indígena.



Imagen # 17

**Fotograma: *Kitch* en la escenografía. *Prometeo Deportado*. Fernando Mieleles. 2010. Imdb**

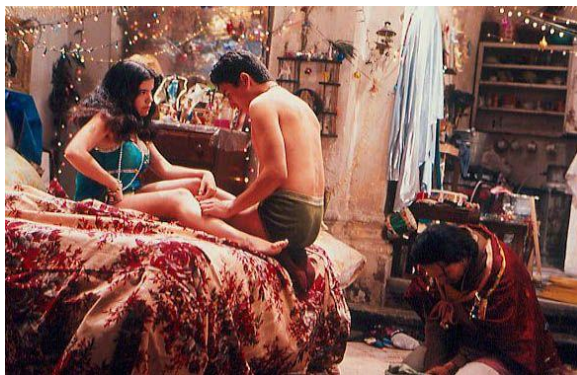


Imagen # 17

**Fotograma: *El evangelio de las maravillas*. Arturo Ripstein. 1988. Imdb**

Este barroquismo, entendido como excesivamente adornado, se vuelve parte de nuestra cultura que mezcla lo español y lo indígena en el denominado sincretismo. En *El Evangelio de las maravillas*, (Ripstein 1h 52 min, 1988) esta escenografía pudiera ser deformada, para llegar a lo esperpéntico, mientras que en *Prometeo Deportado* el barroco se mantiene en una misma línea y se funde con lo *kitsch*.

El término kitsch es rico en interpretaciones y en ello varios autores han reflexionado sobre esta palabra. Lidia Santos comenta las significaciones de lo kitch en países latinoamericanos y sus equivalentes como ‘huachafo’ en Perú o ‘perua’ en Brasil que se designa a los nuevos ricos que ostentan su riqueza mediante el excesivo uso de afeites y adornos, considerados como mal gusto (Santos 2001, 100) La denotación de esta palabra, en varios países tiene que ver con ‘lo vulgar’, ‘lo de mal gusto’, y en las lenguas ibéricas lo cursi, casi siempre visto de manera despectiva no solo en lo estético sino en lo social. “En conjunto estas palabras atribuyen al fenómeno cursi la propiedad de metaforizar el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana” (Santos 2001, 100).

Santos citando a Abraham Moles habla de las propiedades de lo kitsch en donde resalta “el estilo macarrónico (tendente a las formas curvas en perpetua generación), las superficies repletas, los contrastes de colores puros, los materiales sustitutivos (madera por mármol, plástico por fibras) y las distorsiones (agigantamiento o reducción de los originales)” (Santos 2001, 112). Moles explica que el amontonamiento, la heterogeneidad, la antifuncionalidad y la sedimentación, son características de los objetos *kitsch*, tal como en *Prometeo Deportado*, cuando se ve que los sentimientos se

hacen objetos en los personajes y que están en dialéctica con el racionalismo analítico de la sociedad europea expresado en la sala aeroportuaria.

Frente a esto, el director Miele expresó que esta idea de escenografía se planteó desde el guion y se amplió en colaboración de la directora de arte, la mexicana Bárbara Enríques. Había entonces que trabajar dentro de contradicciones para crear tensión, algo imprescindible para que exista un hecho dramático. “Siempre trabajo con contradicciones, aporías, tensiones”, explica Miele (Miele 2015).

La gran mayoría de personajes, pero sobre todo Doña Murga, la peluquera microempresaria, se enmarca dentro de este estilo exagerado, abigarrado y caricaturesco. Ella tiene gusto por los terciopelos con motivos felinos, su peinado es un copete grande y su manera de vestir es ajustada lo que marca su abultado busto sin importarle el prototipo mediático de la fina figura. Este personaje, en cuestión a lo pictórico, me remite con personajes del cineasta italiano Federico como Gradisca de *Amarcord* (Fellini 2h 7 min ,1973). Fellini es uno de los directores de barroco escénico que destaca en la historia del cine, con escenografías construidas para expresar sus universos oníricos. Cintas como *Cassanova* (Fellini 2h 44, 1976) *Amarcord*, tienen un lirismo visual que va por encima de los diálogos pero que nos introduce en el mundo interior de los personajes. Frente a esto Miele acepta una influencia de Fellini a quien considera un director que “da vida”. “Fellini es un cine que juega con su estructura e inventa una propia, contrario al cine actual cuya puesta en escena me aburre y resulta predecible. Y el cine es dar vida. Esa es la función de un director” (Miele, 2015).



Imagen # 19

Fotograma: Gradisca en *Amarcord*. Federico Fellini. 1973. IMDb



Imagen # 20

**Fotograma: Doña Murga en *Prometeo Deportado*. Fernando Mieles. 2010. Imdb**

Los Semas de los que habla Eco, o aquellos rasgos comunes e identificables que definen ciertos personajes cinematográficos son analizables en la cinta de Mieles y nos refieren a ciertos personajes que con el tiempo han formado parte del imaginario ecuatoriano.



Imagen # 21

**Fotograma: Afrodita en *Prometeo Deportado*. Fernando Mieles. 2010. Imdb**

La mujer de tez trigueña, pintada el pelo y con lentes de contacto de color azul, podría ser una caracterización de la mujer de estratos populares que no se identifica con su etnia, sino con la anglosajona, la etnia representada en los productos de comunicación masivos de Norteamérica, tal como lo había planteado Valdano. Es una mujer que se ha transformado físicamente pues se interesa por el mundo del espectáculo. Una cantante donde se aplica este “sema” es la desaparecida Edith Bermeo, conocida como “Sharon”, una artista de música popular que usaba estos cosméticos y que durante años fue el



centro de atención de los medios por sus frecuentes intervenciones quirúrgicas de abdominoplastia y aumento de busto.



Imagen # 22

**Foto: Sharon, cantante popular. S.F.**

Sharon es el ejemplo de lo *kitch* y de esa apropiación popular del gusto refinado. La voluptuosidad de sus senos y su pelo que se evidencia falso, son las estéticas mencionadas al igual que Afrodita. Son copias exacerbadas por el desarrollo de las técnicas de producción y reproducción de la cultura de masas. “De esta ultima característica resulta el carácter reductor de lo *kitch*, que extrae de la obra original sólo el efecto capaz de reproducirse en masa (Santos 2001,113)

De la misma manera observamos a ‘El hombre del maletín’ interpretado por el actor guayaquileño Lucho Mueckay. Este personaje tiene varios semas que lo identifican como un comerciante popular. Es un sujeto que aparenta seriedad transmitida por su forma de vestir también *kitch*: terno, camisa de color brillante, pelo engominado y gafas de borde dorado. Un objeto de utilería es el conocido maletín, que funciona como una caja de sorpresas, lleno de objetos para vender, así como el interior de su gabardina, tal como un comerciante guayaquileño. Su mera presencia nos refiere a un comerciante inescrupuloso e impostor que puede sacar provecho de cualquier situación que se le presente. Su nombre seguramente fue inspirado en Cao Lay Muñoz, un tipo acusado de pagar sobornos a ciertos congresistas en el gobierno de Lucio Gutiérrez y al que se le denominó “El Hombre del maletín” (“Llamado a juicio” 2003).



### 3.2.2 El plano secuencia en la diversidad

Al hablar de *Prometeo Deportado* vemos que tiene una particularidad, y es el uso frecuente del plano secuencia, sea con una riel llamada dolly o con el uso de la cámara en mano. La característica de este tipo de planos, como sabemos, son planos donde la acción dramática es continua, sin cortes y sirven para mostrar la complejidad del escenario en donde se desenvuelven varios personajes y diferentes acciones. Este procedimiento necesita de la coordinación entre actores, cámara, iluminación, y se debe iniciar de nuevo desde el principio si algunos de esos elementos falla, lo cual podría aumentar el costo de una producción. El mayor problema en una historia con pocas locaciones y reducidos espacios puede ser el estatismo de la cámara, sin embargo para esta cinta se construyó todo un set simulando a un aeropuerto que permitió más movilidad y el uso de este tipo de plano.

Cabe mencionar que el uso del plano secuencia se puede relacionar con los códigos cinemáticos de Metz, pues su uso intencional tiene connotaciones discursivas. Por ejemplo, Carmona primero explica que el uso de primeros planos tiene como objetivo impedir la sustitución del carácter colectivo de la historia por la figura de un protagonista que pueda convertirse en sujeto, mientras que el plano secuencia con planos generales o planos medios responde a una voluntad de realismo, ya que nadie en la vida real observa a otra persona a menos de cinco centímetros (Carmona 2010, 99).

En la construcción escénica de *Mieles*, además del plano secuencia, hay un uso de la profundidad de campo, término cinematográfico entendido como la relación de términos distales y proximales en la imagen. Es decir, sus tomas además de ser largas en duración poseen una nitidez en el horizonte, lo cual evoca más realismo y solicita del público una posición más activa. Carmona comenta que esto “obliga al espectador a captar sensiblemente la continuidad del acontecimiento” (Carmona 2010, 100).

La puesta en escena de *Prometeo Deportado* tiene varias referencias con planos secuencias emblemáticos en películas como *La Soga* (Hitchcock 1h 20 min, 1948) donde la cámara se desenvuelve en un solo escenario y en la que se aprecian apenas dos cortes visibles, lo que genera una gran tensión entre los personajes pues hubo un asesinato que esperamos se resuelva en tiempo real. La particularidad del plano secuencia dentro de escenografías adornadas es una característica de varios cineastas latinoamericanos en los

que destaca Arturo Ripstein con varios matices y connotaciones. Este director mexicano evidencia a una sociedad llena de contradicciones superpuestas, “de abundancia impresa sobre la carencia y atravesado por nuestro fundamento, considerando que el mestizaje y la hibridación constituyen por antonomasia rasgos latinoamericanos” (Piasek 2015). El plano con el que inicia una de sus cintas más representativas como *Profundo Carmesí* (Ripstein 1h 54 min, 1996) es un plano secuencia y explora la habitación de la protagonista desde un espejo pasando por el decorado de la habitación hasta llegar a ella. De la misma manera las dos siguientes secuencias, con largos planos secuencia estables que viajan con personaje y su accionar, una enfermera que trata enfermos terminales.

Las tomas en secuencia de *Mieles* nos evocan un desplazamiento parsimonioso, un privilegio de los que tienen los documentos y pertenecen a una etnia anglosajona. En medio de la desesperación de los migrantes observamos a la aeromoza de la línea aérea caminar por el largo pasillo del aeropuerto en una actitud indiferente. Es un plano frontal con profundidad de campo que deja ver el largo y solitario pasillo de las oficinas aeroportuarias. A nivel psicológico nos habla de la frialdad con la que actúa la gente encargada de la migración, ajena al drama de cada uno de los migrantes. Pero paradójicamente también es un cable a tierra de un mundo onírico que planteará *Mieles* posteriormente. Entonces el montaje en planos secuencia con profundidad de campo como el expuesto “permite una fusión ejemplar del realismo narrativo y del realismo perceptivo. De esta forma, el cine se constituiría en un lenguaje sintético más realista más intelectual, obligando al espectador a participar en el sentido del film y entender la profunda ambigüedad de la realidad que muestra” (Carmona 2010, 114).

Ahora el uso del plano secuencia no es exclusivo de un cineasta o de un movimiento en particular, pero su uso frecuente tanto en una película como en toda la cinematografía podría considerarse un estilo, o un código cinemático. Dentro de ese espectro hay realizadores que le han dado a este movimiento un potencial expresivo muy particular dentro de ciertos contextos políticos complejos, como es el caso del director bosnio Emir Kusturica o el ruso Andrei Tarkovsky. *Mieles* usa varios planos secuencias laterales sobre *dollys*, que permiten mucha estabilidad en los movimientos, así como sobre el hombro dentro de la claustrofóbica y conflictiva sala de espera. Esta cámara muestra las acciones que tienen los personajes empezando por Prometeo y pasando por

Doña Murga hasta llegar finalmente a Ángel y Nelly. De la misma manera Tarkovsky realiza lentos desplazamientos en cintas como *Nostalgia* (1983) o *El Espejo* (1975), en la que los personajes se van descubriendo de a poco junto con los objetos y las acciones. Este realizador cuyo estilo posee mucha poesía audiovisual, con claroscuros marcados y movimientos ralentizados retrataba a la Rusia atormentada que dejó la época pos revolucionaria stalinista. Aquello que el narrador en la cinta recuerda como su pasado: su niñez, su madre, la guerra, sucesos de la historia de su patria lo llenan de pena y ansiedad (Viveros 2006, 168). Por su parte, la puesta en escena de Kusturica es incluso más próxima a Miele. Los planos secuencias del director bosnio dibujaron el entorno de la ex Yugoslavia con sus conflictos étnicos, pero con humor absurdo, cercano a lo bizarro. En cintas como *Tiempo de gitanos* (Kusturica 4h 30 min, 1988) se observan elementos narrativos y estéticos, barrocos y desmesurados que nos refieren mucho a *Prometeo Deportado*. El mendigo gritando su enfermedad o el tío rezando, mientras apuesta en plena calle, dan cuenta de una naturaleza cargada y del costumbrismo gitano que tanto lo caracterizó. Su cámara retrata con elocuencia y frescura los sueños, la tragedia y las esperanzas de lo que fue su país, la ex Yugoslavia, un territorio de muchas disputas bélicas.

Frente a los planos secuencia o travellings Miele comenta que “un travelling no es una cuestión de estética, si no de ética”, citando al director francés Jean Luc Godard.

Para mí esa es una máxima desde que estudié cine, un movimiento de cámara o un plano secuencia en mi opinión va porque la historia lo pide, necesita para ser narrada de esa forma porque existe toda una visión y un planteamiento atrás. Para *Prometeo Deportado* era una necesidad, parte de la premisa, el sentir el espacio y el tiempo en ese encierro. Tenía que sentir el tiempo y a la vez poderlo alterar sin corte como cuando Prometeo en una escena de monólogo cuenta el principio de la creación. El tiempo interno transcurre mientras que el externo (objetivo) no. Para mí era la sensación que tienes cuando estas encerrado y no puedes salir. Quería transmitir eso jugando con el tiempo (Miele, 2015)

Miele asegura que el cine es tiempo. Tiempo real. Es lo que la diferencia de otras artes. ¿Y cómo se percibe el tiempo y el espacio? Pues que mejor que en el plano secuencia que sigue a las diversas acciones en tiempo ininterrumpido. Este uso intencionado del plano se asemeja a la técnica del documental, formato al cual Miele se siente muy próximo.

### 3.2.3 Cine cubano y Cinema Novo

Como se afirmó anteriormente, el cine de Mieles sobre todo está atravesado por el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, cuya intensión fue contraria a la de los grandes estudios de Hollywood. Al igual que el Cinema Novo brasileño, tiene un marcado interés social y se muestra comprometido con la situación social y política de los países. Según la investigadora María Dolores Pérez pero sin tener una intención de categorización definitiva, El Nuevo Cine Latinoamericano tiene ciertas cosas en común:

Así, a modo de guía y huyendo de todo reduccionismo categórico, enumeramos algunos aspectos generales de dicho cine, a saber: lo real maravilloso y la profunda religiosidad que todo lo impregna; (...) el sentido del humor en tono esperpéntico; la dualidad y el continuo debate entre «civilización» y «barbarie», la reivindicación de la identidad cultural de los pueblos, de sus verdaderas raíces frente a la identidad impuesta desde arriba; la recreación de los paisajes interiores; el realismo de escenarios y actores, que revela a los invisibilizados ante el espectador; la memoria como una forma de resistencia en pos de la lucha por los derechos humanos; la importancia de los viajes y de los «padres ausentes» como pretexto para emprender un doble viaje: real o de toma de conciencia social y, al mismo tiempo, iniciático; narrativas fílmicas con abundantes analepsis que funden el pasado con el presente; predominio de las narrativas circulares, pero con un final abierto. En definitiva, un cine cuyas estrellas son las personas anónimas insertas o enfrentadas a un sistema que carece de sentido común (Pérez Murillo 2015, 84).

Esta reflexión es interesante y muestra diversos puntos que coinciden con la puesta en escena de *Prometeo Deportado*. Primero que la cinta habla de un problema de identidad débil con ciertos complejos de los personajes. Así, Afrodita, una chica que usa el cabello pintado y lentes de contacto de color, usa estos cosméticos como mecanismo de defensa y así aparentar una etnia extranjera, blanca y no indígena ni chola o mestiza. Es un personaje vulnerable, y su estrategia para sobrevivir es la máscara aparentando fortaleza de carácter. Es una historia coral, como se denomina a las películas de varios personajes y líneas dramáticas, los personajes son de diversas etnias como blancos, negros, mestizos, cholos, indígenas y esto contrasta con los que habitan el aeropuerto, gente blanca de ojos claros y cabelleras castañas o rubias.

La migración como una manera de huir de un país inestable que no ofrece las mínimas condiciones de supervivencia ni siquiera a los profesionales médicos, es un capítulo en la historia abordada desde los sentimientos humanos. Es un recuerdo doloroso, un discurso extraído de la memoria. Son hijos de un padre que los abandonó y

que se vieron obligados a emprender un viaje incierto, como menciona María Dolores Pérez (Pérez Murillo 2004, 85). Como consecuencia de este éxodo infructuoso viene el lado positivo. Hartos del maltrato en la sala del aeropuerto deciden regresar, aunque sea de manera metafórica, metiéndose dentro de una maleta que les sirve como una puerta a la dimensión desconocida. La vida continúa pero sigue siendo incierta.

La temática también evidencia el eterno debate entre civilización y barbarie, un tópico que cruza la historia de nuestro continente. Una escena clave es cuando uno de los personajes se disgusta con la repartición porque no ha comido todavía, pero la lista de despacho dice lo contrario. Este detonante provoca una lucha por la comida que se vuelve caótica, salvaje por así decirlo. El mago Prometeo es linchado por la turba que lo acusa de ladrón, y luego es ajusticiado con ortiga por indígenas en el denominado castigo indígena. Esta acción se encuentra fuera de la ley que supone el mundo civilizado, occidental, esas leyes que permiten a los sujetos ampararse y que rigen el ordenamiento social. Jauregui en su texto *Canibalia* afirma que la palabra asignada por occidente a los indígenas como ‘salvajes’ “constituye un artefacto de enunciación retórico-cultural para imaginar y definir hegemonícamente a la nación en oposición a sus alteridades étnicas y políticas” (Jauregui 2005, 31).

El mito del salvaje que habita en la barbarie, es un sujeto que come carne humana, que vive en incesto, y que tiene rituales sangrientos. Estas acepciones que servían mas para justificar la conquista europea en la América india y posteriormente en la América india y negra pudieron ser observadas de manera crítica en cintas del Cinema Novo y directores como Nelson Parreira dos Santos. *Como me gusta mi francés* (Pereira Dos Santos 1 h 20 min, 1971) es una película brasileña que narra la historia de un francés capturado por la tribu Tupinamba, al que después de mantenerlo por un tiempo como prisionero lo matarán y lo comerán en una ceremonia ritual, incluso será devorado por una nativa con la que tuvo un romance.

Mieles en tan solo pocos segundos plantea a esos salvajes dentro de otros salvajes que no logran ponerse de acuerdo en la repartición de comida. Ellos reproducen los problemas de los que huyeron, potenciados por una sociedad heterogénea donde el más fuerte puede imponerse.

### 3.2.4 El archivo es la verdad

Mieles hace una interesante introducción de material documental en la película *Prometeo Deportado*. Luego del caos producido por los ecuatorianos por la comida, estos intentan escapar por la puerta pero la policía les arroja una gran cantidad de agua para disiparlos. En ese instante se dan fragmentos de imágenes sacadas de celulares donde los ecuatorianos saludan a aquellos que migraron. Son mensajes de afecto colocados en pequeños cuadros con intención documental, registro de verdad, un interesante ejercicio de mezclar una historia surrealista costumbrista con elementos del documental social, lo que se convierte en una clara acción intertextual de la que hablamos en el capítulo anterior. Mezclar estos dos estilos hace que el espectador se mantenga en una especie de limbo entre la realidad y ficción, un estado subjetivo que me refiere a una técnica teatral usada por Bertol Brecht y de la que se hablará en las siguientes hojas.

Una cinta que nos lleva a pensar en esa técnica es *La Reina* (Stephen Frears 1h 43 min, 2006), que cuenta la historia de los sucesos políticos acaecidos tras la muerte de la princesa Diana, y en los que la Reina Isabel y el Primer Ministro Tony Blair discuten sobre la petición popular de que se celebrara un duelo nacional. Esta cinta muestra imágenes de archivo de personas reales entrevistadas por la prensa inglesa que opinaban sobre la actitud indiferente de la reina ante la muerte de Lady Diana. Sin duda, el material de archivo es una de las características del cine político lo cual, y tomando a Barthes, da una connotación de veracidad de los hechos asimilada por el espectador. En el caso de *La Reina* hay una discreta crítica de inconformidad a la monarquía expresada en el sentir del pueblo británico. Pero al mencionar este recurso en la puesta en escena, no podemos obviar a la película cubana *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea 1h 44 min, 1968), sin duda un referente más cercano para Mieles. Esta historia incluía material de archivo de los vestigios que dejó la revolución cubana junto con las acciones de los personajes, un burgués venido a menos y una chica que sueña ser actriz. “El intertexto de estas imágenes obligaban a construir una edición con marcada orientación conceptual”, como expresó su editor Nelson Rodríguez (Castillo 2005, 55).

Mieles, por su parte, usa imágenes testimoniales sin editar con la amarillenta luz natural del sol costero a personas reales que envían saludos y dicen extrañar a sus

amigos y familiares que migraron al exterior. Sucede justo después del clímax que deriva en la derrota de los ecuatorianos dentro del aeropuerto luego de ser estilados con las mangueras. Así como la influencia de *Memorias del subdesarrollo*, cabe mencionar que Miele empezó su carrera cinematográfica realizando documentales como *Descartes* (Miele 80 min, 2009), la historia de un cineasta guayaquileño que por diversas razones nunca tuvo éxito. Esta vocación documental explica su interés de mezclar imágenes de ficción con testimonios reales. Si bien *Prometeo Deportado* tiene aspectos tragicómicos teatrales y surrealistas, que se vuelven de cierta manera una puesta en escena efectista, al conectarse con las imágenes que provienen de un archivo amateur (filmación hecha con la calidad de un celular), se traslada al otro lado de la dimensión audiovisual, la de la crudeza, la imperfección de la imagen-documento. Al hacer esa transformación de un texto a otro la cinta que empezó como una parodia lúdica, adquiere una dimensión política crítica sobre la migración y la violación de los derechos humanos ocasionados por país devastado por la política y la corrupción.

Desde que nacieron las dos vertientes del cine el documental y la ficción, la imagen audiovisual ha sido la representación del mundo, o como lo manifiesta Baudrillard “la fotografía y el cine contribuyeron largamente para secularizar la historia, para fijar su forma visible, ‘objetiva’, a costa de los mitos que la recorrían” (Baudrillard 1981, 65). Las palabras de los familiares, emitidas con el dispositivo celular, comprueban en el imaginario del espectador local, las duras páginas de la migración. Es la representación de esa realidad, la cual asumimos como referente irrefutable de la historia. Ahora, al ser estudiosos de la imagen, comprendemos que no existe la verdad pero sí varias maneras de crear enunciados visuales para sugestionar de que sí la hay. Por ejemplo, las imágenes que producen los teléfonos inteligentes generadas por los aficionados al video, sujetos incapaces de manipularlas. Pero estas imágenes también tienen una puesta en escena consciente pues cualquier tipo de selección de plano es un proceso de selección, y más todavía si a esas imágenes las colocamos dentro del contexto que hace *Prometeo Deportado*. Por eso citamos al pensamiento del teórico francés Baudrillard el cual reflexiona que la sociedad imita el espectáculo de la imagen y el espectáculo también imita a la sociedad, todo formando un gran simulacro. La aparente realidad y su representación (imagen audiovisual) se construyen y se destruyen

todo el tiempo. Es la apariencia y la representación de la apariencia lo que subyace no solo en las imágenes de archivo, sino en varios pasajes de la película de Mieleles y en el accionar de sus personajes.

Frente a esto el director Mieleles asegura que la intención era que la película cambie todo el tiempo de tono y pase de comedia a tornarse “película seria”, algo que según los manuales de guion es un suicidio. Afirma que la parte documental era correcta para abandonar la película que había narrado hasta ese entonces y empezar la última parte como película de reflexión.

### **3.2.5 Brecht espera en la terminal**

La influencia de El Nuevo Cine Latinoamericano y sobre todo del cine cubano en Mieleles se hace evidente al ver la película *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío 1h 47 min, 2000), del cubano Tabío quien a su vez es heredero del gran director Tomás Gutiérrez Alea. Esta cinta cuenta la historia de unos pasajeros que colapsan en una terminal de autobuses de un pueblo cubano porque todos los vehículos pasan llenos y no recogen viajeros. Para poder emprender el viaje, los involucrados se implican en la reparación del único transporte destartado que queda en la terminal y en ese proceso conocerán lo mejor y lo peor de ellos. Sin duda, esta comedia costumbrista muestra de manera romántica, la vida de Cuba en una metáfora sobre su aislamiento político y económico y su deseo de salir adelante.

La película también es una historia coral, es decir con varios personajes que caracterizan a la sociedad cubana. Está hecha en su mayor parte por varios planos secuencias que describen varias acciones de uno o varios personajes, así como una iluminación de tipo naturalista. En esta cinta encontramos al cubano seductor que busca romance, la chica entrando a la madurez que tiene un novio europeo y que la sacará de la terminal, la familia encabezada por el funcionario protestón de la seguridad del Estado y contrario al deseo de organizarse de la gente sin la debida autorización de los líderes, entre otros. Si Mieleles tiene al hombre del maletín, Tabío tiene al ciego Rolando, un personaje que se hace pasar por discapacitado argumentando ‘que es un caso social’ para poder ir en el bus sin hacer fila, es decir otro embustero.



Hay varios semas que dibujan a los personajes como el bastón guía o las gafas oscuras para graficar al ciego. En *Lista de espera*, Fernández, el encargado de la terminal de buses tiene un sema con mucha referencia al código cultural que manifestaba Barthes. Es un funcionario del Estado que se coloca y se saca su vieja camisa de mangas cortas para denotar autoridad frente a la gente, aunque moralmente la ha perdido hace tiempo. Al igual que doña Murga en *Prometeo Deportado* dueña de una solidaridad maternal, en *Lista de espera* está doña Regla, que decide arreglar conflictos entre los varados. También hay varios diálogos que solo pueden ser entendidos en un contexto cubano político. Por ejemplo, al ciego lo denominan con frecuencia “un caso social” pues tiene preferencia en su trato, uno de los objetivos de la revolución. Otro caso sucede cuando Emilio dice “esta guagua no será la mejor pero es la nuestra”, en una clara parodia a la cita al pensador José Martí quien dijo alguna vez este vino agrio de plátano no será el mejor pero es el nuestro.

En *Lista de espera* también aparece el egoísmo en la repartición de la comida en el momento en que uno de los personajes no comparte y come solo en el baño. Pero también el deseo de compartir los alimentos entre los varados, como las langostas que fueron encontradas por casualidad, y en *Prometeo Deportado* la comida que se iba a echar a perder. Avelino, el español que se quedó a vivir en Cuba tiene similitudes como el escritor de *Prometeo*. Ambos comparten el deseo por la literatura que en una economía de escasez es un gusto idealista que a nadie parece importarle.

Frente a esta influencia, Mieles explica que *Lista de Espera* es una de las cintas que menos ha disfrutado de Juan Carlos Tabío. El director afirma que cuando la vio *Prometeo Deportado* ya estaba en su tercera versión y se había ganado el primer premio del Festival de Cine Pobre de Gibara, por lo cual “no hubo una influencia directa” asegura (Mieles 2015). Para Mieles, elementos como la del bribón, en referencia a ‘El ciego’ o ‘El hombre del maletín’, son construcciones antiguas que están desde la narrativa española con el Lazarillo de Tormes, uno de sus libros favoritos, explica.

El cine de Juan Carlos Tabío, así como la parte de la cinematográfica latinoamericana está influenciada por los textos de un notable escritor del siglo pasado: Bertolt Brecht. Este dramaturgo alemán se caracterizó por un teatro denominado épico, diferente del teatro dramático en lo que concierne a la estructura y la impresión que debe

producir en el espectador. Sus obras proponen sutiles contradicciones, profundos análisis, sobre todo sociales, acompañados en diversas ocasiones de climas de humor y juego” (Padilla 2015). Santiago Juan Navarro amplía sobre Brecht lo siguiente:

“Brecht recurre a múltiples técnicas meta-textuales: la obra incluye a menudo un prólogo que anticipa lo que va a representarse y/o un epílogo que lo resume o que le sirve para extraer una moral; las escenas son frecuentemente interrumpidas por los personajes que se dirigen abiertamente al público o por la proyección de titulares o leyendas que comentan el desarrollo de las acciones. Todos estos recursos tienden a recordar al espectador que lo que está viendo no es un fragmento de la vida real, sino una producción dramática. El espectador es literalmente alienado de lo que ocurre en la escena para que sea capaz de juzgar los hechos con una distancia crítica (Juan Navarro 2006, 126).

Al promover la distancia del actor frente a su personaje, producto de las escenas interrumpidas con maneras poco ortodoxas, hacen que el texto se vuelva irónico, pues se rompe la identificación con el personaje. Una escena clave para entender esto en *Prometo Deportado* se da en el congelamiento de la acción mientras escuchamos la voz *en off* de Hermenegildo, quien desde el limbo de este mundo imaginario dice sus reflexiones. Esta estructura dramática se la ha denominado El efecto V, o efecto de desalienación y ha influido en el cine en autores como Godard, Fassbinder o Lars Von Trier entre otros. Consiste en ver algo muy familiar, como por ejemplo una comida, la vida de una cantinera, un ordeño en el campo, pero de manera extraña, ocasionando que el espectador experimente una nueva mirada sobre lo mismo y lo juzgue todo bajo una perspectiva crítica (Desuché 1966, 67).

A decir de Santiago Juan Navarro, “uno de los rasgos más frecuentes de la producción cinematográfica de Juan Carlos Tabío es el uso de técnicas metatextuales tales como la autorreferencialidad, la desfamiliarización y el cine dentro del cine”, recursos que nos evocan al dramaturgo alemán (Juan Navarro 2006, 125). Tabío presenta una radiografía social de Cuba en las últimas décadas, con sus condiciones de vida particulares pero borrando los vestigios de un cine realista social, sino haciendo evidente el costumbrismo crítico mediante la irracionalidad de un juego, “volviendo extraño lo familiar” (Juan Navarro 2006, 126).

Aquí citaré a *Lista de espera* donde se ve que la historia agarra efectos lúdicos y críticos cuando los personajes empiezan a actuar de una manera improbable, bastante onírica. Ellos empiezan a reproducir una micro sociedad al pintar toda la terminal

destruida, al organizar una biblioteca, y al divertirse bailando después de comer bajo la lluvia. En una serie de secuencias con disolvencias se da a entender que ha transcurrido mucho tiempo en donde incluso Avelino, el bibliotecario español, se ha muerto siendo uno de sus últimos deseos ser enterrado, en el mismo lugar de la terminal. Después, en una especie de paraíso anhelado, Emilio y Jacqueline esperan un hijo juntos, germinado en la carroza de una vieja combi. Acciones comunes pero no realistas.

De esa misma manera teatral y surrealista, Miele introduce la canción del Himno Nacional interpretado por el Presidente de la nación subido en hombros por sus guardaespaldas y con la banda sobre su pecho. Lo hace en plena pelea entre ecuatorianos, buscando interpelar a un espectador que se ve horrible desnudo frente a ese incómodo espejo, pues la historia política del Ecuador ha tenido varios pasajes de irracionalidad con presidentes derrocados y sobre puestos en pocos días. El público es también el causante de la crisis de la que huye, y ahora es un activo cómplice que escucha el sagrado himno como una banda sonora del colapso sintiendo impotencia. Son acciones que forman parte del imaginario social e histórico del país producto de una época compleja pero satirizadas. Esto lo hace un cine consciente de ser cine, de ser ficción y al igual que el teatro de Brecht “resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental” (Benjamín 1999, 20)

Miele no duda en afirmarse como un director Brechtiano. Brecht es uno de los pilares de su dramaturgia que mantiene la necesidad del disfrute del espectáculo pero lo lleva a nivel de análisis la sociedad, a pensar y a colapsar la misma estructura, y a esto se suma la idea de la necesidad de una identificación pero con distancia emotiva. Miele comenta que *Prometeo Deportado* tenía que primero ser una película divertida por sobre todas las cosas, con la que uno se pudiera hermanar, y segundo que provocase pensar sobre lo que se está viendo. Analizar, pensar y ver para auto aceptarse. El director quiso plasmar el inconsciente colectivo del país para poder dibujar una idea de comunidad (Miele, 2015)

Los personajes de *Prometeo Deportado* en estado de ensoñación viven un momento complejo cuando cantan el himno concentrados, pero de repente la cinta del casete se malogra, motivo suficiente para de nuevo buscar el escape. Los migrantes en total pánico quedan atrapados pues quieren salir todos al mismo tiempo y luego son

controlados por el agua que salen de las mangueras antimotines dentro del aeropuerto, algo por su puesto extraño pero contado de una forma familiar.

El encierro y la convivencia forzada sin escape como detonante para desencadenar conflictos entre personajes, también la podemos ver en la célebre película de Buñuel, *El Ángel Exterminador* (Buñuel 1 h 35 min 1962). Tanto *Prometeo Deportado* (1962), como *Lista de espera* (Tabío 1h 47 min, 2000) hacen un guiño intertextual a esta cinta que parodiaba a la burguesía encerrada en una casa después de una cena. Incluso una de las señoras en *Lista de espera* repite que su vida presente le recuerda a una película en la que un grupo de personas que por alguna razón misteriosa no podían salir de una sala. El encerramiento forzoso es el estilo de Buñuel, muy surrealista y opresivo.

En *Lista de Espera* y *Prometeo Deportado* se habla de la migración como una manera de huir de un país inestable que no ofrece las mínimas condiciones de supervivencia ni siquiera a los profesionales. Son capítulos de la historia abordada desde los sentimientos humanos en una puesta en escena onírica. Recuerdos dolorosos extraídos de la memoria. En *Prometeo Deportado*, luego del éxodo infructuoso viene el lado positivo. Hartos del maltrato deciden regresar, aunque sea de manera metafórica, metiéndose dentro de una maleta que les sirve como una puerta a la dimensión desconocida. La vida continúa pero, la incertidumbre es una constante infinita. Es un final ambiguo y alejado de lo que Carmona llamaba M.R.I. y que Boardwell denominó la narración canónica. De la misma manera en *Lista de espera* al final, se deja un gusto agri dulce pues descubrimos que todo ha sido un sueño. Los personajes vuelven a la cruda realidad y son conscientes de que nada ha cambiado, que la terminal sigue ahí, casi en ruinas. Pese a que todos soñaron lo mismo deben seguir adelante y moverse en sus taxis viejos, camionetas y autobuses antiguos por la Isla.

En ambas cintas vemos la influencia del teatro épico brechtiano en sus escenas finales. Si el final aristotélico el héroe experimenta la ‘catharsis’ como se vio en *Mono con Gallinas*, en *Prometeo Deportado* se observa una dramaturgia no aristotélica, en la que se ha eliminado la misma. No hay esa purga de sensaciones que se explicó anteriormente, sino un cuestionamiento. Según Benjamín, el interés relajado del público al que están destinadas las representaciones del teatro épico, tiene la particularidad de

apenas invocar la capacidad de compenetración de los espectadores. Se busca más el asombro que la compenetración (Benjamín 1999, 36).

Esta cinta de Miele, también toma la influencia marxista que Brecht tuvo en su obra, donde se observa la lucha de clases, la crítica social a un sistema social y una clara identificación con el proletariado. Doña Murga, por ejemplo, es la mujer de Brecht, en *Madre Coraje y sus hijos* (Brecht 2009, 1005), aquella capaz de usar sus energías maternas a favor de la clase trabajadora y que muestra la solidaridad de la clase obrera. Por lo tanto *Prometeo Deportado* tiene una puesta en escena crítica, subjetiva, sobre un país que prácticamente tuvo frágiles sus estructuras sociales.

### 3.2.6 Un país imaginario

La identidad en la puesta en escena de Miele tiene varios puntos para explorar. La película tiene al personaje Hermenegildo que muere luego de que lo indujeran a vomitar por ser un presunto traficante. Hermenegildo muerto reflexiona, como se mencionó antes, en su estado de limbo y habla sobre la línea ecuatorial: “Si la línea ecuatorial es imaginaria, entonces los ecuatorianos somos seres imaginarios”. Muestra este diálogo cierta sensación de orfandad de la que hablaba Valdano y que la expliqué en el segundo capítulo.

Para este historiador, en sociedades como la ecuatoriana urbana, pese a tener muchos años luego de la independencia hay ciertos valores de la Colonia que aún subsisten de manera inconsciente, sobre todo al momento de hacer valoraciones entre lo bueno, lo malo, lo noble y lo vulgar, lo legítimo o lo plebeyo:

Aquello que se identifica con la raíz hispana, esto es: apellidos, blasones, tez blanca (la supuesta sangre azul) catolicismo, clericalismo, conservadurismo, casticismo, arte europeo, etc, es visto y aceptado como un valor positivo, prestigioso y legítimo. Por el contrario, lo que procede de la vida popular, aquello que muestra un origen indio: apellido, fenotipo aborígen, vestimenta típica, lengua quichua, prácticas animistas, música con aire andino, trabajo preponderantemente manual, etc. Se lo toma como realidad devaluada, deshonrada. Lo uno y lo otro definen y estereotipan a dos culturas, a dos sectores de un mismo país, lo que hace conflictiva su convivencia (Valdano 2006, 119).

Para Valdano esa intención de esconder, de ocultar aquello que ni somos ni tenemos, es un comportamiento del mestizo andino y nos recuerda a la célebre novela de Icaza el *Chulla Romero y Flores*. Pero también al pensador Eugenio Espejo que ocultó

su apellido Chuzig, o Juan Montalvo el escritor que soñaba con parecerse a la lengua “perfecta” de Cervantes. Finalmente en la época de migración los ecuatorianos frente a los inspectores intentaban ser importantes y extranjeros. El ecuatoriano esconde sus complejos detrás de la máscara en este filme, un cuestionamiento de identidad que Mielles propone cuando el escritor dice estrenar su libro en España, Afrodita Zambrano dice ser americana, o Prometeo que dice ser el mejor mago del Ecuador. Pero luego esa identidad oculta se libera en los personajes y se afirma mediante el baile al ritmo música andina y tropical de una orquesta de pueblo como un ícono cultural de afirmación de lo ecuatoriano. Esta orquesta popular patrimonio intangible de la cultura, se encuentra en toda festividad popular sea costeña o serrana. Es el motivo para que las máscaras se caigan y todos se unan al menos durante algunos segundos sintiendo “lo ecuatoriano”.

Cabe mencionar la actitud carnavalesca de esta cinta en varios comportamientos de los personajes. El semiólogo Mijail Bajtin hace un estudio sobre el carnaval como una expresión humana cuya finalidad es la subversión al orden establecido (García 2013, 122). El baile de los ecuatorianos en la sala del aeropuerto, así como el disfrute de la comida tienen una composición exagerada, burlesca, propio de lo carnavalesco cuya meta es la libertad y el rompimiento de la ley por los oprimidos. Esta expresión afirmativa de la cultura popular es la resistencia a los valores culturales de la clase dominante, (el control migratorio) a la verdad ideológica de Estado, es el momento en donde los marginados acceden al trono por un día tomándose el espacio. Esta subversión es posible solo mediante la parodia y la risa que nace de las contradicciones de lo sagrado con lo profano; lo alto con lo bajo o lo sabio con lo estúpido. El carácter anómalo de lo carnavalesco nos revelan personajes con cuerpos grotescos, enanos, payasos, gigantes, bobos, bestias-sabias, monstruos de diversa índole, o a combinaciones multicorporales de cualquier tipo. “Es decir, la carnavalización se opone a la normalización de la existencia, a la perpetuación de jerarquías y valores, al desarrollo pensado, al perfeccionamiento constante, mediante prácticas de libertad incompletas y absurdas, en el contacto vivo, material y sensible” (García 2013, 125).

Al igual que *Mono con Gallinas*, *Prometeo Deportado* también explora el regionalismo en la identidad ecuatoriana. Sucede en la sala de espera cuando todos buscan un espacio para dormir y donde en un lado están los costeños y en otro los

serranos, pero de manera sorpresiva aparece un tipo con la cabellera pintada de achiote que hace un gesto de “no molesten y dejen dormir” en clara alusión a los indios Tsáchilas llamados anteriormente como Colorados, pobladores nativos del Ecuador que geográficamente se encuentran en la mitad de esa compleja transición vegetativa de Sierra a la Costa. Existe el imaginario ecuatoriano que los santo domingueños son ecuatorianos de difícil definición, si serranos o costeños, eso los hace inclasificables por el comportamiento humano y cultural de querer categorizarlo todo. Para Valdano la totalidad de ser ecuatoriano todavía se disputa con regiones que ostentan identidades fuertes y muy determinadas, lo que ocasiona un espejo roto en fragmentos que buscan la forma de unirse para mirarse y por fin reconocerse (Valdano 2003, 395).

## CONCLUSIONES

El ejercicio de la intertextualidad es un concepto que ha servido para analizar y rastrear el gran tejido que forman los nuevos textos que los cineastas escogidos producen en su diario accionar. En el caso de este estudio, se observó que dos nuevos realizadores audiovisuales se han nutrido de otros discursos audiovisuales y los han puesto a dialogar según sus necesidades, de manera consciente o inconsciente. Esto ha generado nuevas puestas en escena que desembocan en el gran océano que presupone la intertextualidad.

Resulta interesante mirar las óperas primas que efectuaron estos dos realizadores ecuatorianos con sus dos películas, *Prometeo Deportado* y *Mono con gallinas*. Ambos directores provienen de dos regiones diferentes del país, Mieles de la Costa y León de la Sierra. También de las dos ciudades más importantes Quito y Guayaquil. Se concluye que en el emergente cine local, luego de la aplicación de la ley, los realizadores bajo este estudio dialogaron con dos corrientes importantes del cine: El cine clásico de Hollywood en León y el Nuevo Cine Latinoamericano en Mieles.

Si bien las dos películas estudiadas son primeras obras (operas primas) en lo que respecta a ficción, las mismas basan sus discursos visuales en las dos corrientes. Está claro que no se habla ni se busca que en la actualidad exista una voz particular del cine ecuatoriano en cuanto a una puesta en escena, pues solo las cinematografías más fuertes de la región, luego de décadas de producción sostenida como la mexicana o la argentina por citar dos, han sido capaces de producir camadas de realizadores con discursos y puestas en escena particulares. Frente a ese escenario, el novel cine local ha debido nutrirse de las tendencias visuales y discursos de los grandes maestros, pertenecientes a las grandes geografías cinematográficas mundiales. En el caso de Mieles, además del Nuevo Cine Latinoamericano, podemos observar una raíz muy fuerte del teatro, ya que como manifiesta en una comunicación personal, se inició en este arte a inicios de los ochentas donde conoció a Bertol Brecht quien fuera su principal referente dramático. Luego viajaría a Cuba donde se nutrió del cine de Gutiérrez Alea, Tabío o Birri entre otros, cineastas con carga ideológica y social en su obra. Puedo destacar que su puesta



en escena es más onírica, carnavalesca, deliberadamente artificial y alejada de los códigos masivos de producción audiovisual de Norteamérica que, como se analizó, priorizan la estabilidad por encima de la incertidumbre. Esto se puede constatar sobre todo en el final, cuando su protagonista ‘Prometeo’ escapa con su pareja introduciéndose por la caja mágica, en un final insospechado y a la vez poético. Pero también y como lo expresa en la entrevista, su puesta en escena trata de ironizar la identidad de una nación, y utiliza el efecto de desalineación de Brecht, por ejemplo en el uso de la cámara congelada y la utilización de imágenes de archivo en medio de la ficción.

Mieles toca un tema muy importante de la historia de la nación y es el fenómeno migratorio de finales de los noventa. A partir de una experiencia personal Mieles construyó un relato cómico trágico que cuestiona las fronteras y los controles existentes en los países desarrollados a ciudadanos que huyen de la debacle institucional y económica de sus países.

En cuanto a la puesta en escena, puedo decir que su cámara juega con el tiempo que permite el uso intencionado del “plano secuencia”. El encierro, la desesperación y a la vez la impaciencia se expresan de mejor manera con este uso de la cámara que durante minutos viaja por intermedio de una escenografía barroca *kitsch*, contradictoria en colores y objetos, que aumentan el dramatismo de la cinta. El plano secuencia es considerado más real, porque es así como percibimos con el ojo humano, mediante en largos periodos visuales.

En el caso de León es diferente pero cabe decirlo no por ello negativo, simplemente es otra vertiente y forma de ver el cine. Su formación le ha permitido tener más afinidad hacia el cine más industrial, omnisciente y de final con catarsis, cuyo epicentro, como se vio, es Hollywood. León es consciente de esa influencia y asegura que “si a los cineastas comerciales se les acusa de priorizar lo comercial a los que se autodenominan artistas o autores también se les debería de acusar de priorizar su valor artístico”. León asegura que el mejor cine es el que conjuga ambas cosas, “pues al final las películas son productos que solo cumplen su función y razón de existir si es que llegan al público y son consumidas por este” (León 2015).

Debido a esto su puesta en escena es más invisible, nada inconsciente sino más controlada, estable y con una paleta de colores y luz similar al cine industrial de

Hollywood, que destaca los rostros de los actores, así como la limpieza y definición en los volúmenes de los escenarios. Por ende, la puesta en escena de esta película se hace accesible al gran público que valga decirlo, es la que más ha visto desde su infancia, pues es el cine hegemónico. Introduce a su vez elementos del mito del héroe, una estructura revolucionaria escrita por el mitólogo estadounidense Josep Campbell que ayudó a los escritores de la industria de Hollywood a estructurar sus historias y que gozan de popularidad en el mundo. No en vano, *Mono con Gallinas* ganó el premio a Película del Público en los galardones al cine ecuatoriano Colibrí. Esta puesta en escena tiene su mérito y es que, pese a ser una fórmula comercial, lleva un ritmo emocional que no cansa a un espectador promedio, algo que no es fácil y que jamás se podría lograr únicamente por seguir una fórmula, sino que se obtiene con cierta perspicacia como realizador. También topa un género muy complejo como es el “cine bélico”, para abordar la historia del Ecuador en uno de sus capítulos más difíciles como fue la guerra con el Perú. Explora finalmente los problemas de un ejército débil que combatió en el entorno de un país dividido culturalmente, y que derivó en una derrota militar. De cierta manera, para exorcizar ese dolor, crea un héroe en su puesta en escena, ‘Jorge’ quien pasa de ‘joven inmaduro’ a ‘hombre’ tras asesinar a su enemigo, recibir el indulto de su enemigo y volver con vida a su origen. Son escenas que nos refieren a la construcción mítica que fuera estudiada por Josep Campbell y Carl Jung.

Este estudio sirvió para comprender cómo el entorno cinematográfico mundial afecta a los realizadores locales y aporta al debate sobre el valor del cine comercial y el autoral, dos visiones contrapuestas que siguen siendo motivo de discusión en el mundo cinematográfico.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Alemán, Gabriela. 2009. *La tercera vía del cine ecuatoriano*, El País (Madrid), 21 de marzo: [http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237595961\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237595961_850215.html)
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas*, México D.F: Fondo de Cultura Económica México.
- Andrade, Juan Fernando. “Hacer cine en Ecuador”, *Revista Digital Arcadia* en <http://www.revistaarcadia.com/Imprimir.aspx?idItem=24834> (Consultado el 13 de abril de 2015)
- Arditi, Benjamín, 2009, *El giro a la izquierda en América Latina: ¿una política post-liberal?* Unisinos: Revista digital de Ciencias Sociales de la Universidad do Vale do Rio dos Sinos, Sao Leopoldo, Brasil. Septiembre a diciembre: 232-246 : Ciências Sociais Unisinos45(3):232-246, setembro/dezembro 2009 © 2009 by Unisinos-  
doi:10.4013/csu.2009.45.3.06revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\_sociais/article/view/4905/2158
- “Así son los personajes de Prometeo”, 2010, *El Comercio* (Quito), Espectáculos, 3 octubre, 28.
- Bajtín, Mijail. 1999. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. 2009. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.  
-1985. *La aventura Semiológica*. Barcelona: Paidós.  
-2004 *S/Z*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Barthes Roland, Bremond Claude, Todorov Tzvetan, Metz Crithian. 1971. *La semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo
- Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e simulações*, Lisboa: Éditions Galiléé.
- Benjamín, Walter .1999. *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Santillana Ediciones
- Bonilla, Adrian. 1999. “Identidades conflicto y negociación”, en Pablo Cuví editor, en *Al filo de la paz*, Quito: Dinediciones.
- Bordwell David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica.  
- 2010, Thompson Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós: Barcelona.

- Busquier, Christian. 2005. *Escribimos Cine*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones
- Campbell, Josep. 1959. *El héroe de las mil caras*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, Luciano. 2005. "Ninguna película es mía, pertenecen al director. Entrevista al editor Nelson Rodríguez", *A contraluz*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente. Pág.: 55-99.
- Carro, Nelson. 1997. Un siglo de cine en América Latina. *Revista Política y Cultura*: 241-246, <http://www.redalyc.org/pdf/267/26700811.pdf>
- Carrión, Benjamín. 1973. *El cuento de la Patria*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carmona, Ramón, 2010. *Como se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra
- Carvajal, Iván. 2005. "Volver a tener patria". En Fernando Albán, editor. *La cuadratura del Círculo: Cuatro ensayos sobre la Cultura Ecuatoriana*, 193-297, Quito: Orogenia, Corporación Cultural.
- Costa, Ana. 2014. *Entrevista a Juan Martin Cueva, Director del Cncine*, Revista Digital Wambraradio, Radio Comunitaria. <http://www.wambraradio.com/juan-martin-cueva-repensar-la-gestion-y-el-fomento-del-cine-ecuatoriano/>
- Costa Antonio, 1988. *Saber ver el cine*, Paidós: Ibérica Barcelona.
- "Correa cumple su palabra y Ecuador expulsa a representante del Banco Mundial bajo acusación de chantaje". 2007. *Radio Web La Gente*, Nicaragua, abril: (Consultado el 25 de mayo de 2015) <http://www.radiolaprimerisima.com/noticias/12978/correa-cumple-su-palabra-y-ecuador-expulsa-a-representante-del-banco-mundial-bajo-acusacion-de-chantaje>
- Cuvi, Pablo. 1999. *Al filo de la paz*. Quito: Dinediciones.
- Desuché, Jacques 1966. *La técnica teatral de Bertol Brecht*, Barcelona: Ediciones Oikus-Tau
- Durán Barba, Jaime. 1993. *Actitud de los ecuatorianos frente al Perú, en: Ecuador y Perú vecinos distantes*, Quito: Editorial Cordes.
- "El filme Mono con gallinas: Es otra versión de la historia oficial". 2013. *La Hora* (Quito), Cultura, 2 septiembre.

- “Fernando Mieses, El Prometeo exitoso”. 2010, en Revista Vistazo, (Guayaquil), 5 Noviembre.
- García Rodríguez, Raúl Ernesto. 2013. “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. *Revista Athenea Digital*. Julio. 121-130. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Hall Stuart. 2010. *Sin Garantía: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Popayán-Colombia: Envión Editores.
- Hernández Horacio. 2012. Una película inmortal. Revista Ñ de El Clarín (Buenos Aires) 9 de octubre.
- Hunt, Robert Edgar, Marland Jhon, y Rawle Steven, 2011. *Lenguaje cinematográfico*, Barcelona: Parramon Ediciones.
- Icaza, Jorge. 1959. *El chulla Romero y Flores*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Jauregui, Carlos. 2008. Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural, y consumo en América Latina. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Jokisch Brad y Kyle David. 2005. Las transformaciones de la migración transnacional del Ecuador, 1993-2003, en Gioconda Herrera, María Cristina Carillo, y Alicia torres ed. *La migración ecuatoriana transnacionalismo, redes e identidades*. 57-70. Quito: Flacso, Ecuador
- Jung, Carl. 1995. *El hombre y sus símbolos*. En Marie Louise von Franz, Joseph I. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé editores. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Juan-Navarro, Santiago. “Brecht en la Habana. Autorreferencialidad, desfamiliarización, y cine dentro del cine en la obra de Juan Carlos Tabío”, de Sandra Hernández editora. *Le cinéma cubain, identité et regards de l'intérieur*, Voix en off 8. Pág 125. Crini: Université de Nantes.
- “La migración, una cantera para el cine”. 2010. El Comercio (Quito), Espectáculos, 4 de octubre, 22.
- “La Entrevista: Alfredo León, Director de la Película Mono con Gallinas”. 2013. *El Mercurio* (Cuenca), 21 agosto.
- León Alfredo. Director de Mono con Gallinas. Correo electrónico al autor. 20 de octubre 2015

- León, Christian. 2012. *Blog Vía Visual*, en <http://viavisual.blogspot.com/2012/01/dos-para-el-camino.html> (Comentario enviado el 31 de enero de 2012).
- Matamoras, Ileana. 2010. "Prometeo Deportado, la magia al rescate", en *Revista Vistazo* (Guayaquil), octubre, en <http://perrafina.blogspot.com/2010/10/prometeo-deportado-la-magia-al-rescate.html>
- Mercado Gustavo, 2011. *La visión del cineasta*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia.
- Metz, Cristhian. 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Paidós: Barcelona.
- Mieles Fernando. Director de Prometeo Deportado. Entrevistado por Esteban Fuertes. Correo electrónico al autor. 15 de octubre 2015
- Monsivais, Carlos, 1994. "Neo barroco y cultura popular", en Bolívar Echeverría comp, *Ethos Barroco*. 299-310. México: Universidad Autónoma de México.
- Padilla Ricardo. "El teatro épico y Bertol Brecht". *Revista digital compañía Nexoteatro*. (Consultado 25 junio 2015) <http://www.nexoteatro.com/Bertolt%20Brecht.htm>
- Pérez Murillo, María Dolores. Cine latinoamericano: entre dos siglos, claves y temas. *Universidad de Cádiz*. S.f. 81-99. (Consultado el 18 de junio 2015). [http://www.academia.edu/5375059/Cine\\_Latinoamericano\\_entre\\_dos\\_siglos\\_Claves\\_y\\_Temas](http://www.academia.edu/5375059/Cine_Latinoamericano_entre_dos_siglos_Claves_y_Temas)
- Piasek Ana. "Leonardo Favio, Arturo Ripstein y el barroco latinoamericano". *Revista digital El gran otro*. (Consultado el 20 de junio 2015)
- "Prometeo Deportado: una historia de migración sobre la realidad ecuatoriana".2010. Diario El Mercurio (Cuenca). Cultura, 11 de enero.
- Quintana, Ángel, 2011. *Colección Maestros del Cine Cahiers du cinema: Federico Fellini*. Paris: Edición Cahiers du cine Sarl.
- "Retomarán investigación en caso Restrepo, se ofrecerá recompensa de USD 250 000", 2011, El Comercio (Quito), 15 de octubre, Seguridad: <http://www.elcomercio.com.ec/actualidad/seguridad/retomaran-investigacion-caso-restrepo-se.html>
- Roch, Edmon. 2008. *Películas Clave del cine bélico*, Barcelona: Ediciones Robinbook
- Said, Edward W. 1990. *Orientalismo*. Madrid: Editorial Libertarias.
- Santos, Lidia. 2001. *Kitsch tropical los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.

- Stam Robert, Burgoyne Robert y Flitterman-Lewis Sandy. 1999. *Nuevos conceptos en la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Serrano, Jorge Luis. 2001. *El nacimiento de una noción*, Quito: Ediciones Acuario.
- Taboada, David. 2013. El guion cinematográfico: la herencia aristotélica. Blog crítica Independiente, 2 de julio en <http://www.criticaindependiente.com/2013/07/el-guion-cinematografico-la-herencia.html>.
- Terán, Paulina. “Mono con gallinas: La guerra como pretexto”, *Revista Cosas* (Quito), (Consultado el 10 de enero 2015) [http://www.cosas.com.ec/2551-mono\\_con\\_gallinas.html](http://www.cosas.com.ec/2551-mono_con_gallinas.html)
- Torop, Peeter. 2002. Intersimiosis y Traducción intersemiótica. *Revista Cuicuilco*, mayo-agosto, vol 9 núm. 25.
- Valdano, Juan. 1999. *Prole del vendaval. Sociedad cultura e identidad ecuatorianas*. Quito: Ed, Abya Ayala.  
 -2006. *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra.  
 -2013 “En busca del padre”. *El Comercio* (Quito). 21 diciembre.  
[http://www.elcomercio.com/app\\_public.php/opinion/busca-del-padre.html](http://www.elcomercio.com/app_public.php/opinion/busca-del-padre.html)  
 -2013 “La máscara y el otro”. *El Comercio* (Quito). 6 diciembre.  
<http://www.elcomercio.com/opinion/mascara-y.html>
- Veintimilla, Ana. 2014. “Mono con gallinas conquista el terreno fílmico de Asia”, *El Comercio* (Quito), 9 de julio: <http://www.elcomercio.com.ec/tendencias/cine-nacional-peliculas-mono-gallinas-alfredo-leon.html>
- Viveros Barragán, Mario. 2006. “Zyerkalo: El Espejo de Andrei Tarkovsky”. *Cuadernos de estudios cinematográficos*. México: UNAM. Número 6. Pág. 168.
- Wiesner, Mildred. 2003. “Fernando Miele, un cineasta que visualiza su vida”, *El Universo* (Guayaquil), 9 de mayo en <http://www.eluniverso.com/2003/05/09/0001/260/9FFB3FA5F1434743B3C7DFE26ADE96B5.html>
- Zecchetto Victorino (coordinador). 2002. *Seis semiólogos en busca del lector: Roland Barthes*. Bs.As: Ciccus
- Zovato, Daniel, 2013, “Claves del éxito de Rafael Correa”, *La Nación* (Costa Rica), 24 de febrero: [http://www.nacion.com/archivo/Claves-exito-Rafael-Correa\\_0\\_1325667441.html](http://www.nacion.com/archivo/Claves-exito-Rafael-Correa_0_1325667441.html)

## FILMOGRAFÍA

*Acorazado Potemkin*. Dirigida por Sergei Einsestein. URSS. 1925.

*Amacord*. Dirigida por Federico Fellini. 1973. Italia. FC Produzione

*Apocalipsis now*. Dirigida por Francis F. Copolla. 1979. USA. United Artists

*Casablanca*. Dirigida por Michael Curtiz. 1942. USA. Warner Bros

*Cassanova*. Dirigida por Federico Fellini. 1976. Italia. 20 Century Fox Home.

*Como me gusta mi francés*. Dirigida por Nelson Pereira dos Santos. 1971. Brasil

*Dos para el camino*. Dirigida por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo. 1981. Ecuador

*El gran desfile*. Dirigida por King Vidor. 1925. USA.

*El gran escape*. Dirigida por Jhon Sturges. 1963. USA. United Artists

*El ángel exterminador*. Dirigida por Luis Buñuel. 1962. México.

*El evangelio de las maravillas*. Dirigida por Arturo Ripstein. 1998. México.

*En busca de la felicidad*. Dirigida por Gabrielle Muccino. 2006. USA. Columbia Pictures.

*Estado de sitio*. Dirigida por Eduard Zwicks; 1998. USA.

*Fuera de Juego*. Dirigida por Víctor Arregui. 2002. Ecuador

*La llegada del tren a Paris*. Dirigida por Hnos Lumiere.1895. Francia.

*La Reina*. Dirigida por Stephen Frears. 2006. Inglaterra. Canal+

*La Tigra*. Dirigida por Camilo Luzuriaga. 1990. Ecuador.

*La salida de los obreros de la fábrica*. Dirigida por Hnos Lumiere.1895. Francia.

*Lista de espera*. Dirigida por Juan Carlos Tabío. 2000. Cuba. Tornasol Films.

*Los cuatro jinetes de la apocalipsis*. Dirigida por Rex Ingram. 1921. USA

*Malena*. Dirigida por Giuseppe Tornatore. 2000. Italia/USA Medusa films.

*Memorias del subdesarrollo*. Dirigida por Thomas Gutiérrez Alea. 1968. Cuba. Icaic.

*Mono con Gallinas*. Dirigida por Alfredo León. 2013. Ecuador. Diseño Digital.

*Pearl Harbor*. Dirigida por Michael Bay. 2001. USA. Buena Vista

*Prometeo Deportado*. Dirigida por Fernando Mieles. 2010. Ecuador. Other Eye Films

*Profundo Carmesí*. Dirigida por Arturo Ripstein. 1996. México.

*Prueba de Vida*. Dirigida por Taylor Hackford. 2000. USA Castle Rock Entertainment.

*Que tan lejos*. Dirigida por Tamia Hermida. 2006. Ecuador.



*Ratas Ratones y Rateros*. Dirigida por Sebastián Cordero. 1999. Ecuador

*Rambo*. Dirigida por Ted Kotchef. 1982. USA. MGA/UA

*Rocky IV*. Dirigido por Sylvester Stallone; 1985. USA. MGA/UA.

*Sed de mal*. Dirigida por Orson Welles. 1958. USA. Universal Studios.

*Sensaciones*. Dirigida por Viviana Cordero. 1991. Ecuador,

*Thelma y Louise* . Dirigida por Ridley Scott .1991. USA. Pathé Entertainment.

*The reader*. Dirigida por Stephen Daldry. 2008. Alemania. The Weinstein Company.

*Tiempo de gitanos*. Dirigida por Emir Kusturica. 1988. Bosnia. Columbia Pictures.

*Un señor viejo con alas muy enormes*. Dirigida por Fernando Birri. 1988. Argentina-Cuba. Original Cinema.

*Volver al futuro*. Dirigida por Roberto Zemeckis. USA. 1985. Universal

*Zuquillo Express*. Dirigida por Carl West.2010. Ecuador.